Vera Marstaller



Heldengesten

Front und Heimat in nationalsozialistischen Kriegsfotografien 1939–1945

Wallstein

Vera Marstaller
Heldengesten

Vera Marstaller

Heldengesten

Heimat und Front in nationalsozialistischen Kriegsfotografien (1939–1945)

WALLSTEIN VERLAG

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG)
– Projektnummer 181750155 – SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen«.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond und der Raleway
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf
© SG-Image unter Verwendung der Abbildung: Kurt Student (Hg.): *Kreta, Sieg der Kühnsten. Vom Heldenkampf der Fallschirmjäger*, Steirische Verlagsanstalt: Graz 1942, o. S.;
Foto: PK der Luftwaffe der Wehrmacht, ohne eindeutige Zuordnung.
Reproduktion der Abbildungen: Steffen Düll, Freiburg i. Br.
Lithografie: Wallstein Verlag, Göttingen

ISBN 978-3-8353-5405-0

DOI https://doi.org/10.46500/83535405



Inhalt

Einleitung



Abb. 1 »Das Kriegstagebuch auf dem Leitwerk«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 15. Mai 1941 (50.20), S. 545, Foto: PK Krempe – Atlantic.

Fotografien sind Gesten des Zeigens.[1] Wie der Finger, der in eine Richtung weist, lenken Fotografien Blicke, als sagten sie: Schau mal! Eine Schwarz-Weiß-Fotografie, aufgenommen von dem Propagandakompanie-Fotografen Krempe, wurde als Titel-

1 Speziell für das Medium der Polaroid-Fotografie: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf N. Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Berlin 2005; in Bezug auf Ausstellungen Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch: *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race* in Ausstellungen, Bielefeld 2015; zur Geste des Zeigens in philosophischer Perspektive Lambert Wiesing: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Berlin 2013.

bild der *Berliner Illustrierten Zeitung* am 15. Mai 1941 publiziert. Was zeigte sie? Zwei Männer in grauer Soldatenuniform, die am rechten Bildrand lächelnd ihren Zeigefinger auf fünf auf grauem Hintergrund aufgemalte weiße Schiffe links im Foto richteten (Abb. 1).[2] Der schwarzbehandschuhte Finger streckte sich genauso wie der Finger, dessen helle Haut zum Vorschein kam, von den uniformierten Bäuchen weg und zu dem gegenständlichen Körper hin. Die Bewegung der Körper hin zu den Dingen wurde zum Bildmittelpunkt und stiftete zwischen den beiden voneinander getrennten Motiven – den hellen Schiffen vor dunklem Hintergrund, den dunklen Männern vor hellem Hintergrund – eine Beziehung: Die Gesten der Finger, die auf die aufgemalten Schiffe wiesen, stellten einen Zusammenhang zwischen den gemalten Schiffen und den Soldaten her. Darzustellen, wie zwei Soldaten auf fünf gemalte Schiffe zeigten, kristallisierte sich als Thema der Fotografie.

Das Foto und die Reproduktion des Fotos auf dem Titelbild der *Berliner Illustrierten Zeitung* waren ebenfalls Gesten des Zeigens. Das Foto repräsentierte nicht nur das, was es abbildete, sondern es verwies auch darauf – und die Illustrierte verwies auf das Foto. Spätestens unter Zuhilfenahme der Bildunterschrift auf dem Titelblatt der Illustrierten waren durch das Wort »Leitwerk« die beiden Männer als Soldaten der Luftwaffe wahrnehmbar und konnte der Gegenstand, auf den die Schiffe aufgemalt waren, als Flugzeug erkannt werden. Das Foto lenkte die Aufmerksamkeit auf das Zeigen selbst und damit auf die Handlung der Soldaten, ihrerseits auf etwas aufmerksam zu machen – hier also darauf, wie viele Kriegsschiffe welcher Größe mit Hilfe des Flugzeugs, auf das sie aufgemalt wurden, versenkt worden waren, und damit auf ein Symbol militärischer Überlegenheit, das durch das Lächeln der beiden noch verstärkt wurde.[3]

2 Die Adverbien ›links‹ und ›rechts‹ geben in der gesamten Arbeit in den Bildbeschreibungen jeweils die Seiten so an, wie sie beim Betrachten des Bildes erscheinen. Im Zentrum dieser Arbeit stehen die Inszenierungen der Menschen durch die Fotografien und nicht die Personen, die sie in ihrem wirklichen Leben waren. In diesem Sinne sind die Seiten- sowie Raumverteilungsangaben sprachlich auf ihre Erscheinungsweisen im Bild statt im Leben bezogen. Um zu verdeutlichen, dass die vorliegende Arbeit sich auf die Bildwelten konzentriert, die zwischen 1939 und 1945 im Deutschen Reich alltäglich zu sehen waren, wird zudem die Vergangenheitsform in den Bildbeschreibungen verwendet. Auch im Folgenden wird so verfahren.

3 Die vorliegende Arbeit benutzt das *, um alle Geschlechter, also z. B. auch nonbinäre oder diversgeschlechtliche Personen, sichtbar zu machen. Allerdings wird dort, wo es sich um Männer handelt, das Maskulinum verwendet – dies ist also nicht als generisches Maskulinum zu verstehen, sondern als Angabe zu den Geschlechterverhältnissen in der jeweils besprochenen Zeit. Nicht immer geben Forschungsstand und Quellenlage ausreichend Hinweise auf die Geschlechterverhältnisse, zumal vor allem andere Geschlechter als das männliche und das weibliche nicht oder nur in Ausnahmefällen angegeben wurden. In manchen Fällen, so allen voran der Begriff der Held*innen, wird in der vorliegenden Arbeit in Bezug auf die Zeit des Nationalsozialismus die männliche Form verwendet, um zu betonen, dass der NS-Heldenkult überwiegend männlich geprägt war. Zwar gab es auch Heldinnen und heroische Frauen, doch bestätigten sie eher als Ausnahme die Regel. Zur besonderen Problematik einer geschlechtergerechten Sprache in der Geschichtswissenschaft vgl. Cornelia Brink: Anachronismen und neue Aufmerksamkeiten. Überlegungen zur geschlechtersensiblen Sprache in der deutschsprachigen Forschung, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 18.3 (2021), S. 584–602.

Die fotografische Geste

Eine Geste ist nach Walter Benjamin die Bewegung eines Körpers, die zum Ziel hat, eine Handlung zu unterbrechen.[4] Auch Fotografien unterbrechen die Handlungen, die fotografiert wurden, da diese stillgestellt im Bild erscheinen.[5] Fotos können als Gesten des Zeigens folglich davon, dass Fotografien Fotografien – und kein Analogon zur Wirklichkeit – sind, »ununterbrochen ein lebendiges und produktives Bewußtsein erhalten.«[6] Denn die Unterbrechung durch eine Geste, so Benjamin, »befähigt es [das Bewusstsein; VM], die Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung zu behandeln und am Ende, nicht am Anfang dieses Versuchs stehen die Zustände. Sie werden also dem Zuschauer nicht nahegebracht[,] sondern von ihm entfernt.«[7]

Auch das Foto der Luftwaffensoldaten unterbrach ihre Handlung, auf die von ihnen versenkten Schiffe zu zeigen, und schuf durch die Stillstellung der Bewegung eine Distanz zu dem Geschehenen. Als Geste stellte es gleichermaßen eine Beziehung zwischen dem Gezeigten und den Rezipient*innen her: Im Blick auf die durch die Fotografie unterbrochene Handlung wurden die Betrachter*innen des Bildes zur Reflexion darüber angeregt, was hier mit dem Fingerzeig der Luftwaffensoldaten eigentlich genau gezeigt wurde. Denn Adressat*innen der Geste sind gemäß Benjamin befähigt, (gesellschaftliche) Zustände zu entdecken, da durch die Unterbrechung ein Staunen hervorgerufen werde, das – ganz in sokratischer Tradition – das Interesse wecke.[8] Die Zustände sind demnach Ergebnis einer Deutungsarbeit; und als solche stehen sie am Ende der Betrachtung und nicht zuvor – also auch nicht vor dem Akt des Fotografierens.[9] Auch Fotos besitzen von sich aus keine eindeutige Aussage. Das Gezeigte bedarf vielmehr der Reflexion der Betrachter*innen.[10] Benjamins Überlegungen zur Geste im epischen Theater bei Bertolt Brecht, die auf eine Produktivität der Reduktion komplexerer Handlungszusammenhänge auf einen Moment verweisen, lassen sich also auf die Medialität von Fotografien übertragen. Denn auch hier werden Handlungen unterbrochen, indem sie stillgestellt im Foto erscheinen und dadurch das Denken der Betrachter*innen in Bewegung setzen können.[11]

4 Walter Benjamin: Was ist das epische Theater? (1) Eine Studie zu Brecht [1931], in: Ders.: *Gesammelte Schriften* (Bd. 2.2), hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, S. 519–531, S. 521.

5 Zur Stillstellung der Handlung durch das Foto vgl. Peter Geimer: *Die Farben der Vergangenheit. Wie Geschichte zu Bildern wird*, München 2022, S. 11.

6 Benjamin: Was ist das epische Theater?, S. 521.

7 Ebd.

8 Ebd. Zum Staunen durch Fotografien bei Walter Benjamin vgl. Geimer: *Die Farben der Vergangenheit*, S. 12.

9 Zur Geste als Mittel der Konstruktion bei Benjamin, wodurch das Ende bedeutsamer ist als der Anfang, vgl. Hyun Kang Kim: Die Geste als Figur des Realen bei Walter Benjamin, in: Ulrich Richtmeyer/Fabian Goppelsröder/Toni Hildebrandt (Hg.): *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst* (Image, Bd. 63), Bielefeld 2014, S. 107–125, S. 116.

10 Ebd.

11 Für den Hinweis, dass die Unterbrechung der Geste bei Benjamin einen nicht endenden Prozess der Reflexion und also auch der Bewegung auslöst, danke ich Annika Hand.

Fotografien als Gesten des Zeigens aufzufassen, bedeutet nicht, sie als Abbild einer Wirklichkeit, sondern viel eher als einen Sprechakt zu verstehen, der seine Wirkmächtigkeit daraus speist, dass er auf einen tatsächlich dagewesenen Augenblick verweist.[12] Die Annahme, innerhalb der nationalsozialistischen Bildwelten zur Zeit des Zweiten Weltkriegs lassen sich fotografische Gesten erkennen, legt demnach nahe, dass die nationalsozialistische Kriegsfotografie selbst am Kriegsgeschehen teilhatte: Wenn weder vor noch in der Aufnahme dieser Fotos gesellschaftliche Zustände erkennbar wurden, sondern erst am Ende eines Distanz einnehmenden Nachdenkens über die »frozen moments«,[13] dann verwiesen Fotos wie das der Luftwaffensoldaten durch den Verweis auf den fotografierten Moment eher auf eine bevorstehende Zukunft als auf das bereits Geschehene.

Denn die Wirkkraft der Fotografien entfaltet sich, wie Cornelia Brink verdeutlicht, nicht nur über ihren »indexikalischen Bezug zum Geschehen«[14] oder die Ähnlichkeiten zwischen Motiv und Modell. Ihre ästhetischen Inszenierungen sowie die Bildelemente, die eigens für den Akt des Fotografierens – etwa einem Lächeln in die Kamera – existieren, reichen ebenfalls über einen bloßen Abbildcharakter der Wirklichkeit oder einer »Faktizität der Fotografie (ihr ›Es-ist-gewesen‹)« hinaus.[15] Auch der Kulturhistoriker Bernd Hüppauf geht davon aus, dass Fotografien mehr sind als das Abbild dessen, was sie repräsentieren. Fotografien aus Kriegszeiten stellen seiner Ansicht nach stets anderes und mehr als das Wesen des Kriegs dar: »Die optische Einrichtung des Kriegs durch die Fotografie übersteigt sein Abbild.«[16]

12 Der Begriff des Sprechaktes geht dabei auf die Ansätze zurück von John Austin: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words [1955]),* Stuttgart, 2. erw. Aufl. 2002 und John R. Searle: *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay,* Frankfurt a. M. 1971. Vgl. hierzu Hannah Holme: *Die Sorge um sich – die Sorge um die Welt. Martin Heidegger, Michel Foucault und Hannah Arendt*, Frankfurt a. M./New York 2018, S. 10. In diesem Sinne verdeutlicht bspw. Susan Carruthers, dass allein die Einrichtung der Massenmedien das Phänomen Krieg dahingehend wandelte, dass es alle betraf: Susan L. Carruthers: *The Media at War. Communication and Conflict in the Twentieth Century*, New York 2000, S. 2. Zur Glaubwürdigkeit und scheinbaren Authentizität der Fotografie als Abbild, hier im Sinne von Roland Barthes, gelte gemäß Jule Hillgräber: Der »Referent bleibt haften«, in: Dies.: *Krieg darstellen* (Kaleidogramme, 83), Berlin 2013, S. 12.

13 »Frozen Moments« lautete die englische Übersetzung von »historische Momentaufnahmen« in der Ankündigung zu einer Spring School für Geschichtsstudierende der Justus-Liebig-Universität vom 11.–15. März 2019 auf der Online-Plattform »Visual History«, URL: https://www.visual-history.de/2019/02/07/historische-momentaufnahmen [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022]. Ich danke Benjamin Glöckler für diesen Hinweis.

14 Cornelia Brink: Bildeffekte. Überlegungen zum Zusammenhang von Fotografie und Emotionen, in: *Geschichte und Gesellschaft* 37 (2011) H. 1, S. 104–129, S. 111.

15 Ebd., S. 108. Zu Ereignissen, die nur für die Entstehung spezifischer Fotografien existieren und ohne den Akt des Fotografierens also nicht oder anders stattfänden, wodurch deutlich wird, dass in diesem Fall Fotografieren als Handlung und weniger die fotografierte Handlung Bedeutung hat, vgl. vertiefend Tom Holert: Photo Op. Geschichte der Bildproduktion, in: *Fotogeschichte* 25 (2005) H. 95, S. 45–56.

16 Bernd Hüppauf: *Fotografie im Krieg*, Paderborn 2015, S. 17. Vgl. hierzu Jens Jäger: Propagandafotografie. Private Kriegsfotografie im Zweiten Weltkrieg, in: *Visual History* (12. 2. 2020), DOI: https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1727.

Dieses »Mehr« des Mediums Fotografie soll über den Begriff der Geste über eine Einschränkung zunächst modifiziert und präzisiert werden. Denn wenn Fotografien Gesten des Zeigens sind, kann ihnen weder von Zeitgenoss*innen noch Historiker*innen vorgeworfen werden, sie seien nicht ausreichend in der Lage darzulegen, »wie es eigentlich gewesen« sei.[17] Der Ansatz der vorliegenden Arbeit widerspricht der verbreiteten Annahme, dass Fotografien, solange sie nicht manipuliert worden seien, eine Art »Naturselbstabdruck«[18] darstellten. Fotografien machen auf das in ihnen Dargestellte aufmerksam, das allein aber, so Brink, »sagt noch nichts darüber aus, welche Bedeutung spätere Betrachter dem, was dargestellt ist, geben werden«.[19]

Hier knüpft die Geste im Sinne Benjamins an, die durch die Unterbrechung der Handlungen einen Prozess der Reflexion anregt. Der Prozess, das in Fotografien Gezeigte mit Bedeutung zu versehen, ist zu jedem Zeitpunkt offen und versetzt die durch das Foto stillgestellten Handlungen wieder in Bewegung: Multiplizieren sich die Betrachter*innen und die Kontexte, in denen die Fotos gesehen werden, multiplizieren sich die möglichen Deutungen. Dies gilt bereits für Zeitgenoss*innen der illustrierten Zeitschriften, die zwischen 1939 und 1945 im Deutschen Reich publiziert wurden, verstärkt sich aber noch einmal durch die Fotos als Dokumente der Vergangenheit für die Nachgeborenen.

Kriege und Kriegsberichterstattungen sind komplexe Handlungszusammenhänge einer unüberschaubaren Vielzahl an Akteur*innen, und allein daraus mag resultieren, dass es, wie es Hüppauf formuliert, sowohl »den Krieg« als auch die eine bestimmbare Gattung »Kriegsfotografie« nicht gibt.[20] Kriege stellen zwar einen »ökonomischen, politischen, ideologischen und gewaltsamen Konflikt« dar, doch sind sie ebenfalls Aushandlungsprozesse »der Konstruktion vorherrschender Kriegsbilder«.[21] Diese Konstruktion ergebe sich aus einer »Konstellation aus Abbild und Vorstellung von Welt«, durch die sich die zentrale Bedeutung der Kriegsfotografie ergebe, denn, so Hüppauf weiter, »[s]ie wurde zum wichtigsten Medium, in dem sich die Transformation von Krieg als gesellschaftlichem Handeln in Krieg als gesellschaftliche Vorstellung und eine Rückkopplung der Vorstellungen in das Handeln vollzog. An diesem Kreislauf nahmen Kunst und Fotografie seit dem Ersten Weltkrieg aktiv teil.«[22] Fotos, die auf den Krieg verweisen, offenbaren dieser Auffassung nach weniger einen Ausschnitt

17 Leopold von Ranke: *Vorrede zu: Geschichte der germanischen und romanischen Völker von 1495–1535. Erster Band*, Leipzig/Berlin 1824, hier zit. aus: Wolfgang Hardtwig: Die Geschichtserfahrung der Moderne und die Ästhetisierung der Geschichtsschreibung. Leopold von Ranke, in: Alexander Demandt (Hg.): *Ranke unter den Weltweisen* (Öffentliche Vorlesungen, 65), Berlin 1996, S. 27–47, S. 29.

18 Herta Wolf: Die Tränen der Fotografie, in: Karin Harrasser/Thomas Macho/Burkhardt Wolf (Hg.): *Folter. Politik und Technik des Schmerzes*, München 2007, S. 139–163, S. 139, hier zit. aus: Brink: Bildeffekte, S. 106.

19 Ebd.

20 Bernd Hüppauf: *Was ist Krieg? Zur Grundlegung einer Kulturgeschichte des Kriegs* (Histoire, 37), Bielefeld/Berlin 2013, S. 10–11 u. ö. Vgl. auch Jäger: Propagandafotografie.

21 Hüppauf: *Fotografie im Krieg*, S. 151.

22 Ebd., S. 18.

einer Wirklichkeit, die ist, sondern eine Vorstellung dessen, was Krieg bedeutet. Auch in Benjamins Auffassung der Geste wird, so Hannah Holme, die Performativität der Geste hervorgehoben, »weil sie nicht wahre oder falsche Aussagen über die Wirklichkeit vermittelt, sondern soziale Tatsachen schafft«.[23]

Im Folgenden wird der Begriff der *fotografischen Geste* als Analyseinstrument für die nationalsozialistische Kriegsfotografie vorgeschlagen. Drei Ebenen der fotografischen Geste wurden bereits kurz angesprochen: Erstens unterbrechen Fotos im Bild die Bewegungen, die sie darstellen, und konstituieren aus den stillgestellten Handlungen Gesten, die lesbar, deutbar und wiederholbar werden. Bezogen auf das Beispiel der beiden Soldaten der Schwarz-Weiß-Fotografie auf dem Titelblatt der *Berliner Illustrierten Zeitung* vom 15. Mai 1941 bedeutet dies: Die Körperbewegung, mit der sich die Männer den gemalten Schiffen zuwandten, war in der Fotografie eingefroren und blieb aber genau darüber als Geste lesbar (Abb. 1). Der Fingerzeig der Soldaten konnte etwa verstanden werden als ein Hinweis darauf, dass ihnen die Anzahl getroffener gegnerischer Kriegsschiffe Anlass für ihre persönliche Freude bot. Zweitens ist das Foto selbst eine Geste, die auf das im Foto Gezeigte aufmerksam macht und das Interesse weckt. Die Fotografie, welche die soldatische Zeigegeste repräsentierte, bot demnach als Lesart an, den soldatischen Stolz über die eigenen Leistungen im Krieg als eine bedeutsame Praxis für die an dem Foto Beteiligten aufzufassen. Und durch eine dritte Ebene verstärkt sich diese Aufmerksamkeitslenkung zusätzlich: Die *Berliner Illustrierte Zeitung*, für die das Bild der zeigenden Soldaten ausgewählt wurde, deutete ebenfalls als Geste auf die Fotografie – und durch die Platzierung auf dem Cover zudem an evidenter Stelle. Die Illustrierte betonte folglich den soldatischen Stolz über versenkte, gegnerische Schiffe als exemplarisches Beispiel der als vorbildhaft vorgeführten sozialen Praxis der Wehrmachtssoldaten im Krieg und als relevantes gesellschaftliches Narrativ und Selbstverständnis der Gesellschaft.

Auch der Kontext, in dem das Foto gezeigt wird, ist folglich als eine Geste des Zeigens aufzufassen. In dem Moment, in welchem Fotografien des Zweiten Weltkriegs eine Veröffentlichung im Massenmedium Illustrierte erfuhren, erhielt die fotografische Geste die von Benjamin angesprochene Fähigkeit, auf gesellschaftliche – statt beispielsweise biografische – Zustände zu verweisen und darüber soziale Tatsachen zu festigen. Die Titelseite forderte nach der hier vorgeschlagenen Lesart über eine dreifach vollzogene fotografische Geste ihre Betrachter*innen dazu auf, das Dargestellte – also zwei Soldaten der Luftwaffe, die sich über die Anzahl versenkter, gegnerischer Kriegsschiffe freuen – über die Begleitung eines »So sei es!«-Aufrufs als richtungsweisend für künftige, ähnliche Ereignisse zu verstehen und damit an der Konstitution von Gesellschaft teilzuhaben.

Fotografien, davon geht Bernd Hüppauf aus, wirkten in der Wirklichkeit als Mythen, da das, was in Fotos dargestellt werde, als Realität wahrgenommen werde, aber das, was in Fotos zu sehen gegeben werde, auch die Realität konstituiere: »*Wie kommt der Krieg ins Bild?* und *Wie kommt er wieder heraus?*, sind Fragen, die von der Um-

23 Ebd.

kehrung ins Aktive begleitet werden müssen: Wie wirken Bilder am Krieg mit?«[24] Fotografien sind dieser Auffassung zufolge dazu befähigt, wirkmächtige Mythen zu schaffen, deren Kraft, zumal, wenn die Bilder in Massenmedien publiziert werden, in die Wirklichkeit der Zeitgenoss*innen einzugreifen vermag – unabhängig davon, ob diese den Inhalten der Fotos in Bezug auf den Kriegsverlauf Glauben schenken oder nicht. Mythos und Geschichte sind für Hüppauf keine Gegenteile: »Der Mythos gehört in die Geschichte«.[25] Bei Hüppauf klingt letztlich eine Wirkkraft des Mediums Fotografie an, die auch andere Bildtheorien annehmen, wenn sie von der Fotografie als Wirklichkeit konstituierenden Agens ausgehen, wie es beispielsweise der von Horst Bredekamp analog zum Sprechakt entwickelte Begriff des Bildakts nahelegt.[26]

Mit dem Begriff der fotografischen Geste soll eine praxeologisch orientierte Reduktion der den Fotografien zugesprochenen Wirkungsunterstellungen vorgeschlagen werden:[27] Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass Fotografien vergegenständlichte Körper sind, die in der Aufforderung an die Rezipient*innen, auf das von den Fotografien Gezeigte zu blicken, eine konkrete Handlung vollziehen – in einer spezifischen Situation, an einem bestimmten Ort und zu einer datierbaren Zeit mit konkreten Akteur*innen.[28] Diese Handlung geht aber über die Aufforderung, dem Gezeigten eine Bedeutung zu verleihen, nicht hinaus – und legt keinesfalls fest, welche Bedeutung dem Foto gegeben wird. Durch die Reproduktion der Fotos in Illustrierten multiplizieren sich jedoch beteiligte Personen, Zeiten und Orte der fotografischen Geste. So verstärkt sich auch der Aufforderungscharakter in dem Maße, wie ein größerer Rezeptionskreis zum Hinsehen angeregt wird. In Illustrierten verdichten sich durch den wiederholten Abdruck verschiedenster Fotografien diese Handlungen zu sozialen Praktiken, die selbst – vermittels der Darstellung stillgestellter Körper im Foto – auf eine Vielzahl sozialer Praktiken verweisen:

> Aus praxeologischer Perspektive geht es weniger um die empathische Totalität einer ›Praxis‹, sondern darum, dass sich die soziale Welt aus sehr konkret benennbaren einzelnen, dabei miteinander verflochtenen Praktik*en* (im Plural) zusammensetzt: Praktiken des

24 Hüppauf: *Fotografie im Krieg*, S. 20.

25 Ebd.

26 Horst Bredekamp: *Der Bildakt*, Berlin 2015, S. 56–64. Zur Wirkmächtigkeit von Bildern vgl. Bernhard Waldenfels: Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder, in: Gottfried Boehm/Birgit Mersmann/Christian Spies (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008, S. 47–63.

27 Zur Verbindung des Gestenbegriffs bei Benjamin und der Praxeologie Holme: *Die Sorge um sich*, S. 8–9.

28 Als lokutionären Bildakt bezeichnet dies Rolf Sachsse: »Ich stelle mit meinem Bild fest, dass das, was da ist, von Bedeutung für mich und andere ist.« Ders.: Von »wertvoller Blockadebrecherarbeit« zum Wunsch, »mit Gewehr und Kamera dienen zu dürfen«. Notizen zur Verschränkung von professioneller und amateurhafter Fotografie im Zweiten Weltkrieg, in: *Visual History* (22. 2. 2020), DOI: https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1728.

> Regierens, Praktiken des Organisierens, Praktiken der Partnerschaft, Praktiken der Verhandlungen, Praktiken des Selbst etc.[29]

Fotos, abgedruckt in illustrierten Zeitschriften, sind demnach soziale Praktiken, die auf andere Praktiken verweisen. Auch illustrierte Zeitschriften zu lesen und die Fotos darin zu betrachten, ist eine soziale Praxis, da in der »Einübung eines materiell-körperlichen Umgangs mit den Dingen« epistemologische Angebote geschaffen werden,[30] die mit der Intention der Medienproduzent*innen und der Wirkung auf Medienrezipient*innen nicht unmittelbar gleichgesetzt werden können. Adressat*innen handeln keineswegs so, wie die Medienschaffenden beabsichtigen – und können jederzeit zum Beispiel das Foto der zeigenden Luftwaffensoldaten mit einer anderen Deutung versehen als die hier vorgeschlagene.

Zeitgenoss*innen sind zusätzlich in ihrer Bildbetrachtung von Produktions-, Publikations- und Rezeptionsbedingungen der Fotografien in ihrer Gegenwart beeinflusst. Hier ist eine vierte Ebene der fotografischen Geste angesprochen: Sehgewohnheiten versehen zusätzlich die Fotos mit Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungslenkungen, die nur innerhalb des größeren Kontexts alltäglicher Sichtbarkeiten nachvollzogen werden können. Dieser größere Kontext der im Deutschen Reich zur Zeit des Zweiten Weltkriegs alltäglich sichtbaren Kriegsfotografien wird Thema der vorliegenden Arbeit sein und über die fotografische Geste als Analyseinstrument erarbeitet werden.

Im Sinne Foucaults stellt sich aber für eine fünfte und letzte Ebene der fotografischen Geste zusätzlich die Frage: Wie werden die Fotograf*innen repräsentiert?[31] Denn auf die Urheber*innen der Fotos wird ebenfalls, in den Fotos selbst, aber auch in den Illustrierten und im größeren zeitgenössischen Kontext in anderen Medien, durch eine Geste verwiesen. Die Bürgschaft der Kriegsfotografen im Nationalsozialismus erfolgte über die Mitgliedschaft in den eigens für die Kriegsberichterstattung eingerichteten Propagandakompanien des nationalsozialistischen Regimes; und auch diese Geste auf die Kriegsberichterstatter ist Thema der folgenden Arbeit. Im Folgenden soll in diesem Sinne zunächst in die Institutionalisierung der Propagandakompanien eingeführt werden, die als Autoren einer authentischen (fotografischen) Kriegsrhetorik markiert wurden.

29 Andreas Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32 (2003) H. 4, S. 282–301, S. 289.

30 Holme: *Die Sorge um sich*, S. 15.

31 Michel Foucault: Was ist ein Autor? [1969], in: Ders.: *Schriften zur Literatur* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1675), hg. v. Daniel Defert, Frankfurt a. M. 2003, S. 234–270, S. 234, S. 270.

Die Propagandakompanien

Nationalsozialistische Kriegsfotografie stand gemäß Benjamin in einem engen Zusammenhang mit einer »Ästhetisierung der Politik«. Benjamins Zeitgenosse Brecht verweist seinerseits auf die theatralisch zu wertenden Gesten des Faschismus.[32] Siegfried Kracauers Studie zur nationalsozialistischen Propaganda aus dem Exil um 1937 betont, dass der Nationalsozialismus, aus dem Krieg geboren und auf einen erneuten Krieg ausgerichtet, die Propaganda zu diesem Zweck eng mit der Ästhetik verbunden habe.[33] Zentral für diese Ästhetisierung des Kriegs war die Einrichtung der Propagandakompanien. Hier kann auf Forschungen zurückgegriffen werden, welche die Geschichte der Institutionalisierung der Propagandakompanien (kurz: PK) in den Blick nimmt; Forschungen, die die Ästhetik alltäglicher Bildwelten der PK-Fotos sowie den Anteil der Betrachter*innen an der Bedeutung der Bilder ernst nehmen, bleiben ein Desiderat.[34]

Deutlich wird dies beispielsweise an den wegweisenden Forschungen Daniel Uziels, die sehr informiert und über eine umfassende Quellenarbeit die Veränderungen der Propagandakompanien durch den Kriegsverlauf darlegen, die Inhalte der Kriegsberichterstattung in Wort, Ton, Foto, Zeichnung und Film aber nur sporadisch beachten. Uziel geht selbst davon aus, dass die PK zur Zeit des Zweiten Weltkriegs die Deutungshoheit in Bezug auf das zeitgenössische Kriegsbild besaßen, und seine Forschung bestimmte so den hohen Wert einer Analyse der PK-Ästhetik für die historische Forschung.[35] Die Deutungshoheit der PK entstand gemäß Uziel zum Teil durch das immense Material, das sie produzierten. Das gilt vor allem für die Fotografie: Die von den PK-Mitgliedern hergestellten Fotos werden von Miriam Yegane Arani auf ca. 3 Millionen geschätzt. Heute noch erhalten sind nach ihren Recherchen ca. 1,7 Millionen.[36] Im Bestand »Bild 101« im Bundesarchiv-Bildarchiv Koblenz befinden sich davon ungefähr 1,1 Millionen.[37]

32 Bertolt Brecht: Über die Theatralik des Faschismus [1939/40], in: Ders.: *Über Politik auf dem Theater*, Frankfurt a. M. 1971, S. 41–49, S. 43. Vgl. auch die Studie zum NS-Theater von Gunter Reiß: *Reichsdramaturgie Kulissen und Choreographien der Macht im NS-Staat*, Frankfurt a. M./Bern/Wien u. a. 2016. Im Hinblick auf den Nürnberger Parteitag und Olympia als theatralische Events: Hans-Ulrich Thamer: *Verführung und Gewalt. Deutschland 1933–1945*, Berlin 1986, S. 417–434. Im Hinblick auf die theatrale Praxis der Aufführung der Riefenstahl-Filme im Kino vgl. Bernd Kleinhans: *Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz*, Köln 2003.

33 Siegfried Kracauer: Totalitäre Propaganda [1936–1938], in: Ders.: *Studien zu Massenmedien und Propaganda* (Siegfried Kracauer. Werke, 2.2), Berlin 2012, S. 17–173, S. 56–61 u. ö.

34 So bemerkt Gerhard Paul: »Bildkritische Verfahren waren gerade auch in der Historikerzunft nicht sonderlich verbreitet – und sind es in weiten Teilen bis heute nicht.« Gerhard Paul: *Bilder einer Diktatur. Zur Visual History des »Dritten Reiches«* (Visual History. Bilder und Bildpraxen in der Geschichte, 6), Göttingen 2020, S. 10. Auch er aber analysiert in seiner umfassenden Studie zu »42 Schlüsselbilder[n]« die PK-Fotografien nur am Rande. Ebd., S. 10.

35 Ausführlich hierzu v. a.: Daniel Uziel: *The Propaganda Warriors. The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front*, Oxford/Berlin/Frankfurt a. M. u. a. 2008.

36 Miriam Y. Arani: Die Fotografien der Propagandakompanien der deutschen Wehrmacht als Quellen zu den Ereignissen im besetzten Polen 1939–1945, in: *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* 60 (2011) H. 1, S. 1–49, S. 2.

37 Michael Hollmann/Oliver Sander: Digitalisierung des Bestandes Bild 101 III Propagandakompanien – Waffen-SS, in: *Mitteilungen aus dem Bundesarchiv* (2006) H. 1, S. 53–55, S. 53.

Uziel führt den Erfolg der PK aber auf einen weiteren Grund zurück: So waren die Propagandakompaniemitglieder zwar einerseits dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (kurz: RMVP) unterstellt und unterlagen der staatlichen Zensur. Andererseits aber waren sie dem Oberkommando der Wehrmacht (kurz: OKW) zugeteilt und unterlagen der militärischen Zensur.[38] Gerade diese Zusammenarbeit, so Uziel, funktionierte nach anfänglich teilweise konflikthaften Aushandlungen zwischen RMVP und OKW vorbildlich. Damit waren seiner Ansicht nach die PK einzigartig im Vergleich mit der Berichterstattung anderer zeitgenössischer Länder, da hier stärker als andernorts die psychologische Kriegsführung sowohl vom Militär als auch der nationalsozialistischen Regierung sehr ernst genommen und durch die enge Einbindung in die NS-Strukturen möglich wurde.[39] Die PK spielten folglich eine tragende Rolle in der Verbindung der Bevölkerung mit der Wehrmacht und der NS-Ideologie und stifteten ebenso einen Zusammenhang zwischen dem Waffen- und dem Propagandakrieg.[40]

Uziel führt diese Erfolgsgeschichte darauf zurück, dass die Institutionalisierung schon mit der Machtkonsolidierung Hitlers und der NSDAP 1933 angelegt wurde. Durch die weite Verbreitung der sogenannten Dolchstoßlegende, der zufolge die Niederlage der Deutschen im Ersten Weltkrieg auf die mangelhafte Unterstützung der Bevölkerung zurückzuführen gewesen sei, wurde der psychologischen Kriegsführung ein hoher Stellenwert zugesprochen.[41] Nur alte Offiziere, so Uziel, weigerten sich, sich mit Fragen der Propaganda zu befassen, da sie in ihren Augen ein »›dreckiges‹ ausländisches Handwerk« darstellte.[42] Unklarheit bestand vor allem eine Zeitlang darin, wer für die Kriegsberichterstattung in einem kommenden Krieg zuständig sein sollte. 1935/1936 spitzten sich die unterschiedlichen Auffassungen von RMVP und OKW zu – während Mitglieder des Propagandaministeriums davon überzeugt waren,

38 Daniel Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht. Stellenwert und Funktion der Propagandatruppen im NS-Staat, in: Rainer Rother/Judith Prokasky (Hg.): *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges*, München 2010, S. 13–36, S. 17–18.

39 Ebd., S. 28–29. Allerdings zeigt Markus Wurzer, dass diese These der Einzigartigkeit nicht aufrechterhalten werden kann, nimmt man die Geschichte der visuellen Kriegsberichterstattung Italiens mit in die Analyse auf. Hier sei bereits »3 Jahre vor NS-Deutschland eine effiziente, zentral organisierte Kriegsbildberichterstattung« im Zusammenhang mit dem italienischen Angriffskrieg auf Abessinien etabliert worden. Ders.: Disziplinierte Bilder. Kriegsbildberichterstattung im nationalsozialistischen Deutschland und faschistischen Italien im Vergleich, in: *Visual History* (6. 4. 2020), DOI: https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1742.

40 Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 16–17. Malte Beeker zeigt bei einer Fallanalyse der Frontzeitschrift »Ost-Front« der 6. Armee, dass hier die Propaganda in die Truppen, die Befehlslage und die Handlungen der Soldaten eng miteinander verzahnt waren und sich jeweils gegenseitig beeinflussten, gerade im Hinblick auf den brutalen Vernichtungskrieg im Osten und die Verfolgung und Ermordung der europäischen Jüdinnen und Juden. Malte Beeker: Konstruktionen des Krieges. Die Frontzeitung »Ost-Front« der 6. Armee beim Überfall auf die Sowjetunion 1941, in: *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 78 (2019) H. 1, S. 55–85.

41 Beeker verweist darauf, dass dieser Schluss aus der Dolchstoßlegende nicht nur die psychologische Kriegsführung in der Heimat, sondern auch die für die soldatischen Truppen betraf. Ebd., S. 56. Ab November 1941 ist, so zeigt Beeker mit Blick auf die Truppenpropaganda der 6. Armee, besonderes Augenmerk auf die Stimmung der Soldaten gelegt worden. Ebd., S. 67.

42 Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 15.

dass Soldaten keine guten geistigen Kämpfer sein konnten, hielten Angehörige der Wehrmacht entgegen, dass zivile Journalisten eine Gefahr für jegliches militärisches Unterfangen darstellten. Nach zwei Feldversuchen in den Herbstmanövern 1936 und 1937 kam es Anfang 1938 zu einer Einigung: Kriegsberichterstatter[43] sollten in die Wehrmachtsstrukturen eingegliedert und als Soldaten eingesetzt werden. Im Einsatz lag die Befehlsgewalt beim Militärkommando, aber zuvor erfolgten Anweisungen des RMVP, worüber wie berichtet werden sollte. Schon vor dem Überfall der Wehrmacht auf Polen stand einer engen Zusammenarbeit und einem regelmäßigen Austausch zwischen dem RMVP und dem OKW nichts mehr im Wege. Ende Juli 1938 stand die Gesamtbezeichnung »Propagandakompanien« fest.[44]

Das Wort Propaganda war zeitgenössisch weder eindeutig negativ konnotiert noch eindeutig mit manipulativen Absichten gleichgesetzt gewesen. Zeitgenössische Diskussionen stellten eher fest, dass Propaganda den vorherigen semantischen Bezug zur Politik verloren hatte und stattdessen mit Werbung und ökonomischen Aspekten gleichgestellt war. Im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie gab es aber Versuche, den Begriff wieder ausschließlich für die politische Sphäre zu verwenden,[45] und im ökonomischen Bereich wiederum antisemitisch zwischen positiv konnotierter Werbung und negativ konnotierter Reklame zu unterscheiden, wenn auch Letzteres mit nur mäßigem Erfolg.[46]

Zum selben Zeitpunkt lagen, so zeigt Uziel, umfassende Theorien zur psychologischen Kriegsführung vor, mit dem einheitlichen Ergebnis, dass die Inlandspropaganda und damit die Immunisierung gegen die Feindpropaganda die wichtigste Aufgabe der Kriegspropaganda sei.[47] Gemäß Malte Beeker war dies der Bedeutung der Propaganda in die Truppen mit der Funktion der Mobilisierung zum Kampf nahezu gleichgestellt.[48] Erst an letzter Stelle folgte laut Uziel die Propaganda in den Feind und das Ziel der Demoralisierung.[49] Diese Hierarchisierung änderte sich 1943 nach

43 Im zeitgenössischen Sprachgebrauch stand »Kriegsberichter« für Mitglieder der PK, »Kriegsberichterstatter« für alle anderen Journalisten. In der vorliegenden Arbeit wird diese Unterscheidung, die Teil der propagandistischen Strategie war, die PK-Mitglieder als Soldaten zu repräsentieren, nicht übernommen. »Kriegsberichter« wird hier in diesem Sinne nur dort verwendet, wo es der Quellenbezug notwendig macht.

44 Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 16.

45 Cornelia Brink/Benjamin Glöckler/Felix W. Günther/Vera Marstaller: Propaganda, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (6.2.2018), DOI: 10.6094/heroicum/propaganda.

46 Dass Hitler selbst Propaganda und Reklame synonym verwendete, zeigen Christian Hartmann/Thomas Vordermayer/Othmar Plöckinger/Roman Töppel (Hg.): *Hitler, Mein Kampf. Eine kritische Edition*, i. Auftr. d. Instituts für Zeitgeschichte München, Berlin 2016, S. 184.

47 Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 14.

48 Beeker: Konstruktionen des Krieges, S. 56.

49 Die Auslandspropaganda war dabei oft aufwendiger als die Propaganda in die Heimat: Die »Ausgabe A« bspw., also die Auslandsausgabe der Zeitschrift *Die Wehrmacht*, verwandte Farbfotos auf dem Titelbild und auf der letzten Seite im Heftinneren; die im Reich publizierten Ausgaben verfügten nur über Schwarz-Weiß-Drucke. In der Zeitschrift *Die junge Dame* fanden sich allerdings wenige kolorierte Modeseiten, etwa in den Ausgaben *Die junge Dame*, 1. Oktober 1940 (8.40), Beilage: »Modeteil«, o. S.; *Die junge Dame*, 20. Mai 1941 (9.20), Beilage: »Der Treffpunkt

der Niederlage bei Stalingrad, wodurch die Bedeutung der Propaganda in den Feind anwuchs.[50] Doch gerade der hohe Stellenwert der psychologischen Kriegsführung in allen drei Ebenen war ausschlaggebend dafür, dass vor allem zu Kriegsbeginn der Anteil an NSDAP-Mitgliedern und Mitgliedern des NS-Propagandaapparates in den PK besonders hoch war.[51]

Die erste Propagandakompanie war unter der Bezeichnung »PK 537« am 19./20. September 1938 gegründet und auf den Einmarsch im Sudetenland am 1. Oktober 1938 vorbereitet worden, an dem insgesamt bereits fünf PK teilnahmen. Mit der offiziellen Einführung der Abteilung für Wehrmachtspropaganda (kurz: WPr) am 1. April 1939 mit Hasso von Wedel als Leiter war noch ein wenig nachjustiert worden. Fortan war die WPr zuständig dafür, die Berichterstattung seitens der Wehrmacht zentralisiert zu lenken. Hasso von Wedel agierte durch den Sitz der WPr in Berlin als Verbindungsglied zwischen dem OKW und dem RMVP. Ab September 1939 wurden den bereits existierenden PK des Heeres eigene PK der Luftwaffe und der Marine beigestellt; Anfang 1940 wurden die SS-PK mit Gunter d'Alquen als Leiter eingerichtet. Bei dem Unternehmen Barbarossa, dem Überfall auf die Sowjetunion ab dem 22. Juni 1941, waren nach Uziels Recherchen 13 Armee-PK, vier Luftwaffen-Kriegsberichterkompanien, zwei Marine Kriegsberichterhalbkompanien und drei SS-PK im Einsatz. Im Ostfeldzug hatte praktisch jede Armee und jede Luftwaffe eine eigene PK.[52]

Ab Ende 1942 befand sich die Institution der PK personell auf einem Höhepunkt: Laut Uziel umfasste sie zu diesem Zeitpunkt insgesamt 15.000 Personen, die Abteilung WPr wurde zum Amt hochgestuft. 1943 wurde Oberst Hasso von Wedel zum Generalmajor und Chef der Propagandatruppen und des WPr befördert. Er erhielt einen eigenen Kommandostab, das Hauptquartier lag nun direkt im Führerhauptquartier. Allerdings führten die Kämpfe um Stalingrad vor allem im Winter 1942/43 zu starken Verlusten. Gerade die PK-Mitglieder, so Uziel, waren besonders stark von dem Risiko, im Krieg zu fallen, bedroht.[53] In der Folge wurden die PK aufgelöst und in Heereskriegsberichterzüge umorganisiert. Verbliebene Kriegsberichterstatter waren nun, nachdem die zuvor zuständige Propaganda-Ersatz-Abteilung (kurz: PEA) aufgelöst wurde, dem Befehl der Kriegsberichter-Abteilung (kurz: KBA) unterstellt. Für

der ›Jungen Dame‹«, o. S. Die farbigen Beilagen bestanden zwar überwiegend aus Zeichnungen, beinhalteten hin und wieder aber auch Fotos in Farbe, so etwa die Farbfotografie einer Frau im Badezweiteiler in: *Die junge Dame*, 3. Juni 1941 (9.22), Beilage: »Modeteil«, o. S., im Dezember 1941 beschränkte sich die Kolorierung auf einen Orange-Ton statt dem Grau im Foto: *Die junge Dame*, 16. Dezember 1941 (9.36/37), S. 32. Auch der Bildband von Eric Borchert enthielt u. a. einen eigenen Abschnitt nur mit Farbfotos. Eric Borchert: »Mit der Farbkamera am Feind«, in: Ders.: *Entscheidende Stunden. Mit der Kamera am Feind*, Berlin 1942, o. S.

50 Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 20.

51 Beeker: Konstruktionen des Krieges, S. 58.

52 Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 20.

53 Ebd. Beeker zeigt auf, dass die Anzahl der Wortberichte der PK in der Frontzeitschrift *Ost-Front* bereits ab September 1941 abnahm. Beeker: Konstruktionen des Krieges, S. 77. Dieser Rückgang war teilweise der Dauer des Kriegs im Gesamten geschuldet, da einer Zunahme an Berichten aus der Heimat in der Frontzeitschrift Platz gemacht wurde, um die Zeitschrift auch als ein Medium der Heimat-Front-Verbindung zu festigen. Ebd., S. 69.

Januar 1943 zählt Uziel ca. 15 Kriegsberichterzüge und insgesamt ungefähr 450 Reporter. In dieser Situation gewann die SS-PK an Einfluss; am 2. Mai 1945 und damit kurz vor dem Kriegsende für die Deutschen am 8. Mai 1945 wurde Gunter d'Alquen der neue Leiter des WPr.[54]

Forschungsstand, Fragestellung und interdisziplinäres Arbeiten

Im Überblick zur Forschungsliteratur, die Bezug auf die Kriegsfotografie der Propagandakompanien zur Zeit des Zweiten Weltkriegs nimmt, zeichnet sich nahezu als Grundtenor die Frage nach der Wirkung auf die Rezipient*innen ab. Meist führt dies zur Aussage, dass die in illustrierten Zeitschriften veröffentlichten Fotografien für Zeitgenoss*innen nicht glaubwürdig gewesen sein konnten, da sie den Krieg realitätsverzerrend und beschönigend darstellten und einseitige Siegesverkündungen selbst gegen Kriegsende hin nicht abebbten.[55] Dies bezieht sich oft weniger auf empirische, historisch kontextualisierende Untersuchungen propagandistischer Ästhetik. Meist erfolgt dies im Verbund mit sehr allgemein gehaltenen Ansichten zur Kriegsfotografie, die mit dem Vorwurf der Beschönigung auch auf jüngere Kriegsberichterstattung zutreffen könnte und weniger Spezifika der nationalsozialistischen Kriegsfotografie benennt. Denn Kriegsfotografien zeigen durchaus häufig, und nicht nur in Diktaturen, ein euphemistisches Bild des Krieges. So gilt auch hinsichtlich der (fotografischen) Kriegsberichterstattung im Zweiten Weltkrieg, was Judith Butler in Bezug auf die seit dem Irakkrieg 2003 von der westlichen Presse entwickelte ›Shock and Awe‹-Strategie bemerkte:

> Die Bombenabwürfe sehen wir nur aus der Luft oder aus anderweitiger Distanz. Sie werden die Bombe niemals von unten fallen sehen, sondern nur von oben. Und Sie sehen nie Bilder von Menschen, wie sie rennen und Deckung suchen, wenn die Bomben fallen. Sie sehen niemals die verstümmelten Körper. Sie sehen nie die Nahaufnahme.[56]

54 Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 21.

55 Unter anderem Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 23; Beeker weist darauf hin, dass die Siegesmeldungen bei gleichzeitigen Rückschlägen durchaus vor allem unter führenden Militärs umstritten gewesen und zumindest in der Frontzeitschrift *Ost-Front* ab November 1941 mit der »Fürsorge für die Soldaten« in Bezug auf die »Stimmung der Truppe« abgelöst worden seien. Ders.: Konstruktionen des Krieges, S. 67.

56 Judith Butler: *Krieg und Affekt* (TransPositionen), Zürich/Berlin 2009, S. 78–79. Als Gegenbeispiel wären die Fotografien von Gerda Taro aus dem Spanischen Bürgerkrieg zu nennen, die im *Life*-Magazin veröffentlicht wurden – eine Fotografie darunter zeigte bspw. eine Frau, die mit ängstlichem Blick nach oben sah; hier also wurden die Auswirkungen eines Luftkrieges auf die Zivilbevölkerung im Bild festgehalten und zum Thema gemacht, nicht aber die Treffsicherheit und Schusskraft der eigenen Truppen. Vgl. hierzu auch Irme Schaber: *Gerda Taro – Fotoreporterin im spanischen Bürgerkrieg. Eine Biografie*, Marburg 1994.

Und ebenfalls veranschaulicht ein Blick auf die Fotografien aus dem Irakkrieg, dass es kein nationalsozialistisches Spezifikum darstellt, entgegen realer Verhältnisse den Eindruck militärischer Überhand und Siegesgewissheit zu vermitteln.[57] Denn auch im Dritten Golfkrieg sollten überwiegend solche Fotos publiziert werden, die den »Eindruck einer unmittelbaren *Evidenz* militärischer Macht« vermitteln konnten, »wo doch«, so Jan Süselbeck, »tatsächlich kaum etwas zu sehen ist und niemand mehr unabhängig Bericht erstatten kann.«[58]

Genau dies gilt aber verschiedenen Historiker*innen als Alleinstellungsmerkmal nationalsozialistischer Kriegsfotografie: Siegesbilder gepaart mit einem geschönten Bild des Zweiten Weltkrieges als romantisches Abenteuer heroisierter Wehrmachtssoldaten seien weit davon entfernt gewesen, etwas von der Realität des Krieges zu transportieren.[59] Als zugrunde liegende Problematik erweist sich ein Verständnis von Propaganda, das der Sichtweise folgte, dass die Massen verführt und manipuliert werden sollten.[60] Erst in den letzten Jahren etabliert sich allmählich eine Auffassung von Propaganda, die den Kommunikationscharakter betont und die Interaktion von Sendern und Empfängern berücksichtigt.[61]

Clemens Zimmermann zeigt hierbei zwei Hauptströme in der NS-Propagandaforschung auf: Einerseits führe die Konzentration auf die polykratische Struktur des NS-Apparates und den darin ausgemachten Auswirkungen der Kompetenzstreitigkeiten innerhalb der Führungsriege dazu, Rosenbergs, Himmlers, Görings, Goebbels und/oder Hitlers Ansichten über Wesen und Funktion der Propaganda als maßgeblich dafür wahrzunehmen, dass Propaganda in der Zeit des Nationalsozialismus überwiegend dem Versuch unterlegen sei, die Massen nach dem Willen der politischen Führung zu beeinflussen.[62] Entsprechend bereite die Analyse von inhaltlichen und

57 Jule Hillgärtner verweist darauf, dass Entwicklungen des 20. Jahrhunderts in der Kriegsfotografie vielmehr als Grundlage dafür angesehen werden könnten, dass Tendenzen wie Eindrücke der Unmittelbarkeit und Authentizität im Zuge der fotografischen Irakkriegsberichterstattung aufgegriffen und zugespitzt worden seien. Dies.: *Krieg darstellen*, S. 16.

58 Jan Süselbeck: Der Krieg als Vater aller Dinge? Zur emotionswissenschaftlichen Fragestellung des Bandes, in: Søren R. Fauth/Kasper Green Krejberg/Jan Süselbeck (Hg.): *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert,* Göttingen 2012, S. 9–39, S. 10; siehe auch Bazon Brock: Bilderkriege, in: Pia Janke (Hg.): *Jelinek[Jahr]Buch 2011*, Wien 2011, S. 149–154, S. 151.

59 U. a. Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 23.

60 Hierzu mit kritischem Blick auf die Rezeption von Le Bons Massentheorie Rainer Gries: Zur Ästhetik und Architektur von Propagemen. Überlegungen zu einer Propagandageschichte als Kulturgeschichte, in: Ders./Wolfgang Schmale (Hg.): *Kultur der Propaganda* (Herausforderungen, 16), Bochum 2005, S. 9–36.

61 Brink u. a.: Propaganda.

62 Clemens Zimmermann: From Propaganda to Modernization. Media Policy and Media Audiences under National Socialism, in: *German History* 24 (2006) H. 3, S. 431–454, S. 431. Beeker arbeitet mit Blick auf die Wortberichte heraus, dass Siegesverkündigungen ab den Schwierigkeiten im Ostfeldzug im November 1941 von Meldungen zum Antikominternpakt bzw. Anekdoten zur Hebung der Stimmung in den Truppen abgelöst wurden. Seine Fallstudie konzentriert sich vor allem auf einen direkten Zusammenhang von Truppenbefehl und Wortberichterstattung, den er als sehr hoch veranschlagt. Dabei zeigt sein Blick in die *Ost-Front*, die Frontzeitschrift

ästhetischen Angeboten die Überprüfung vor, wessen Ansicht sich im Konkurrenzkampf der Machthabenden letztlich durchgesetzt habe, gehe aber nur selten darüber hinaus.[63] Andererseits widme sich die Forschung der Frage, ob die Inhalte der Propaganda schon vorher von der Bevölkerung geteilt oder durch diese erst hervorgerufen würden. Solcherart zeigt die Forschung beispielsweise, dass sich der Erfolg des Films »Jud Süß« einem ohnehin bereits verbreiteten Antisemitismus verdankte.[64]

Clemens Zimmermann selbst vertritt die These, die Wirkung der NS-Propaganda sei als äußerst heterogen einzuschätzen, viele Inhalte der Propaganda seien – im Sinne Goebbels und entgegen den Wünschen Hitlers – auf die Ästhetik konzentriert und in den Aussagen entpolitisiert gewesen. Selbst wenn politische Botschaften beispielsweise in melodramatischen Filmen enthalten blieben, ging es doch überwiegend um eine weitaus akzeptierte Modernisierung der Medienlandschaft durch noch junge Medien wie dem Spielfilm im Kino, der Musik im Radio, dem »tönenden Feldpostbrief« auf Tonband und vielem mehr.[65]

Als weiteren Aspekt ließe sich Zimmermanns Darlegungen die Frage hinzufügen, wie sehr Mitglieder des NS-Propagandaapparats als eigenständige Akteur*innen zu begreifen sind oder eben der Befehlsgewalt in der NS-Diktatur unterlegen waren, inwiefern sie also, in den Worten Kershaws, dem »Führer entgegenarbeiteten«.[66] Gerade die meist ungebrochene Karriere zahlreicher PK-Mitglieder nach 1945 gibt dieser Frage besondere Brisanz.[67] Deutlich wurde dies beispielsweise in der im Mai und Juni 2022 geführten Debatte über den »Henri Nannen-Preis«, der erst im Anschluss daran wegen der zweijährigen Mitgliedschaft Henri Nannens in der SS-PK in »Stern-Preis« umbenannt wurde (womit übersehen wurde, dass sowohl der Titel als auch das Zeichen des *Stern* einer Filmzeitschrift aus der NS-Zeit entlehnt wurden).[68] In Bezug auf antisemitische Berichterstattung liegen einige Untersuchungen vor, etwa zum Fotografen Hilmar Pabel.[69] Malte Beeker unternimmt eine Fallstudie der Frontzeitschrift

der 6. Armee, dass hier die Kriegsberichterstattung einzelnen Vernichtungsbefehlen und -handlungen aktiv und ohne Befehl von oben vorgriff. Beeker: Konstruktionen des Krieges, S. 82.

63 Zimmermann: From Propaganda to Modernization, S. 453–454 zieht den Schluss, dass nach wie vor der Blick stärker auf vom Regime unerwartete Medienrezeption innerhalb der Bevölkerung gerichtet werden sollte.

64 Ebd., S. 435.

65 Ebd.

66 Ian Kershaw: *Hitler*, Bd. 1 (1889–1936), Stuttgart 1998; Ders.: *Hitler,* Bd. 2 (1936–1945), Stuttgart 2000.

67 Uziel: *The Propaganda Warriors*, S. 341–418.

68 Vgl. bspw. Christian Mayer: Denkmalsturz. Warum »Stern«-Gründer Henri Nannen bald aus dem Namen von Journalistenpreis und Journalistenschule gestrichen werden könnte, in: Süddeutsche Zeitung (20. 5. 2022), URL: https://www.sueddeutsche.de/medien/henri-nannen-debatte-nazi-stern-gruender-1.5588994 [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022]. Zur Gemeinsamkeit der beiden *Stern*-Zeitschriften siehe ausführlich Tim Tolsdorff: *Von der Stern-Schnuppe zum Fix-Stern. Zwei deutsche Illustrierte und ihre gemeinsame Geschichte vor und nach 1945* (Öffentlichkeit und Geschichte, 7), Köln 2014.

69 Daniel Uziel: Establishing the Image of the Jew. Early German Media Reporting About the Jews in Poland, in: *Yad Vashem Studies* 45 (2017) H. 2, S. 97–124.

Ost-Front der 6. Armee zum Zusammenhang von Befehlsgewalt, NS-Ideologie, PK-Berichterstattung und dem Handeln der Soldaten.[70] Seine Arbeit zeigt, wie sehr eine genaue Kenntnis der NS-Propaganda-Inhalte grundlegend ist, bevor der Frage nach der Verantwortung der einzelnen Akteur*innen der NS-Propaganda nachgegangen werden kann.

Die vorliegende Arbeit knüpft daran an und geht von dem Blick auf das aus, was illustrierte Zeitschriften zwischen 1939 und 1945 zu sehen gaben, statt vorschnell ihre Wirkung oder die Intention der Medienschaffenden zu analysieren. Sie fragt also zunächst sehr allgemein: Wie wurde den Deutschen durch in Illustrierten reproduzierte Fotografien der Krieg und ihre eigene soziale Rolle darin zu sehen gegeben?[71] Die Analyse ist auf eine immanente Ideologiekritik ausgerichtet: Was versprachen die Fotos den deutschen, nicht verfolgten Frauen und Männern, die illustrierte Zeitschriften lasen, in Bezug auf den Nationalsozialismus, und wo lassen sich Widersprüche innerhalb dieser Versprechen aufzeigen?

Um dies zu beantworten, wird ein Augenmerk auf das gelegt, was fotografische Gesten als ideale Lebensform anboten, aber auch, was durch sie ausgeblendet wurde.[72] Hierfür wird zu fragen sein, welche und wessen soziale Praktiken den Deutschen ab dem Überfall auf Polen am 1. September 1939 bis zu den letzten Ausgaben der Illustrierten 1944/1945 vermittelt wurden. Denn mit Judith Butler geht die Untersuchung davon aus, dass Körper sozialen Ordnungen unterliegen und dass das *framing*, innerhalb dessen sie repräsentiert werden, eine Aushandlung von Anerkennungsprozessen des jeweiligen Lebens darstellt.[73] Gerade hier stellt sich die Frage, welches Zusammenspiel Kriegsverlauf und Kriegsberichterstattung aufweisen und welcher Wandel (nicht) anerkannter sozialer Praktiken durch die fortschreitende Dauer des Krieges erkennbar wird.

Dabei bleibt die seit den 1980er und 1990er Jahren behandelte Frage nach dem Zusammenhang der Gewaltverbrechen und ihrer Repräsentation in Bildern relevant.[74]

70 Beeker: Konstruktionen des Krieges.

71 Diese Forschungsfrage ist von Nicholas Stargardts Fragestellung, wie die Deutschen den Krieg erlebt haben, inspiriert. Stargardt: *Der deutsche Krieg*, S. 7.

72 Judith Butler: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt a. M./New York 2010, S. 17.

73 Ebd., S. 11–20.

74 Unter anderem: Gerhard Heller*: In einem besetzten Land. NS-Kulturpolitik in Frankreich. Erinnerungen 1940–44*, Köln 1982; Rainer Fabian/Hans Christian Adam: *Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie – eine Anklage*, Hamburg 1983; Eva-Maria Unger: *Illustrierte als Mittel zur Kriegsvorbereitung in Deutschland 1933–1939* (Pahl-Rugenstein-Hochschulschriften Gesellschafts- und Naturwissenschaften, 149), Köln 1984; Ulrich Keller (Hg.): *Fotografien aus dem Warschauer Ghetto*, Berlin 1987; Miriam Y. Arani: »Aus den Augen, aus dem Sinn?« Publizierte Fotografien aus dem besetzten Warschau 1939 bis 1945 (Teil 1), in: *Fotogeschichte* 17 (1997) H. 65, S. 33–58; Dies.: »Aus den Augen, aus dem Sinn?« Publizierte Fotografien aus dem besetzten Warschau 1939 bis 1945 (Teil 2), in: *Fotogeschichte* 17 (1997) H. 66, S. 33–50; Michael Lipp: *Bildpropaganda im Dritten Reich. Die Illustrationen in den Zeitschriften unter der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland*, St. Katharinen 1999; Ahlrich Meyer (Hg.): *Der Blick des Besatzers. Propagandaphotographie der Wehrmacht aus Marseille 1942–1944*, Bremen 1999; Habbo Knoch:

Ihr kann mit der gegenwärtigen Heldenforschung eine neue Perspektive beigefügt werden, die verdeutlicht, dass es bei der Heroisierung der Wehrmachtsoldaten um mehr ging als um einseitige Kraft- und Siegesdarstellungen oder schwache Trost- und Sinnstiftung. Hierdurch kann eine Brücke geschlagen werden zu einer weiteren, die NS-Forschung nicht loslassenden Frage nach der überraschenden Kriegsbeteiligung der Deutschen bis zum Kriegsende hin bei nahezu gleichzeitig ausbleibendem Widerstand.[75] Thomas Kühne beispielsweise geht der Frage nach, inwiefern den Zeitzeugen Glauben geschenkt werden könne, dass ihr Motor die »Kameradschaft« gewesen sei.[76] Kühne macht als Antwort die moralische Aufladung militärischer Tugenden in sozialen Praktiken aus und verdeutlicht, inwiefern Kameradschaft sowohl Vorstellungen davon liefern konnte, auf der Seite der Guten zu kämpfen, als auch zu Gewalttaten zu animieren vermochte.[77]

Die vorliegende Arbeit knüpft durch die hohe Bedeutung des Kameradschaftstopos in den Illustrierten auch hier an, geht aber davon aus, dass Kameradschaft als ein Teilaspekt einer auch andere Gruppierungen betreffenden Heroisierung der Wehrmacht und somit im Zusammenhang mit einem breiter angelegten Heldenmythos aufzufassen ist, als dies eine Beschreibung allein der sozialen Beziehungen der Männer untereinander aufzuzeigen vermag. Denn gerade die Herangehensweise der Heldenforschung, Heldentum als relational zu denkendes Konzept aufzufassen, kann im Blick auf die Heroisierung der Wehrmachtssoldaten »als einem kulturell konstruierten, relationalen und prozessualen Phänomen«[78] auch die Bedeutung der Frauen und der Gegner im Krieg[79] als weiteres Personal dieser Erzählungen hervorheben.

Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur, Hamburg 2001. Dass die Fotografien des Holocaust als historische Quellen keinen Einblick in die Verbrechen der Nationalsozialisten bieten können, wenn nicht der Umgang mit den Fotos und die Auffassung von Fotografien als Medium durch verschiedene Personen, die an der Bildproduktion, -publikation und -rezeption beteiligt sind, berücksichtigt wird, veranschaulicht eindrücklich anhand einer Historisierung der KZ-Fotografien, die nach 1945 wiederholt publiziert wurden, Cornelia Brink: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945* (Schriftenreihe des Fritz-Bauer-Instituts, 14), Berlin 1998.

75 Nicholas Stargardt: *Der deutsche Krieg. 1939–1945,* Frankfurt a.M. 2015, S. 14, S. 23 u.ö.

76 Thomas Kühne: *Kameradschaft. Die Soldaten des nationalsozialistischen Krieges und das 20. Jahrhundert* (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, 173), Göttingen 2006, S. 10.

77 Ebd., S. 272.

78 Sonderforschungsbereich 948: Held, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (1.2.2019), DOI: 10.6094/heroicum/hdd1.0.

79 In der vorliegenden Arbeit wird sprachlich unterschieden zwischen »Kriegsgegnern« als denjenigen, die die Kriegsführung im Zweiten Weltkrieg kritisierten oder ihr skeptisch gegenüberstanden, und den »Gegnern im Krieg« als denjenigen, die als Soldaten den Kampf gegen das nationalsozialistische Deutschland führten. Die Gleichzeitigkeit von ähnlicher Wortwahl und nicht sehr deutlicher Unterscheidung resultiert aus den analysierten Illustrierten, in denen die Grenzen zwischen beidem so unscharf gezogen waren, dass im Prinzip Kriegsgegner mit den gleichen militärischen Mitteln zu behandeln wären wie Gegner im Krieg. Vgl. hierzu ausführlich Teil III der vorliegenden Arbeit. Auf den Unterschied zwischen den Begriffen des Gegners und des Feindes in der nationalsozialistischen Propaganda verweist Wolfgang Delseit: Der Wandel

Denn an die Heroisierung der Soldaten knüpften in den Illustrierten Geschlechterzuschreibungen, antisemitische oder rassistische Hetze sowie Idealisierungen oder Verurteilungen bestimmter Verhaltensweisen an.[80] Welche Rolle spielte Gewalt demnach in den Fotografien, und erfuhr dies eine Veränderung durch die allgegenwärtige Heroisierung der Wehrmachtssoldaten? Welches Bild der (Kriegs-)Gewalt wurde über die Sphären der »Heimat-« und der »Kriegsfront« vermittelt, welche Rückwirkungen zeigte dies auf die Repräsentation der Geschlechterordnung?[81] Hier spielen erstens auch Fragen nach Kippmomenten sowohl des Fotografischen als auch des Heroischen eine Rolle: Wo finden sich Widersprüche innerhalb der Kriegsberichterstattung? Zweitens aber stellt sich ebenfalls die Frage nach Kontinuitäten und Wandel der fotografischen Gesten, und zwar für den Zeitraum 1939–1945 und für die zeitgenössischen Bezugnahmen auf die Bildwelten vorhergegangener Zeiten, also vor allem diejenigen des Ersten Weltkriegs, die eine große Verbreitung zur Zeit der Weimarer Republik erfahren hatten.

In Bezug auf die Heroisierung der Wehrmachtsillustrierten knüpft eine letzte die Untersuchung leitende Frage an: Die Verbindung von Heldentum und Krieg in Europa wird bis auf den Totenkult der Antike zurückgeführt.[82] Bereits in der Antike und schließlich bis ins 19. Jahrhundert hinein blieb die Heldenverehrung einzelnen Heerführern vorbehalten. Erst mit der Demokratisierung des Militärs wurden die Vielen als Helden rezipierbar,[83] doch in den fotografischen Bildwelten illustrierter Zeitschriften aus dem Ersten Weltkrieg blieb, etwa im Kult um Generalfeldmarschall

des »Englandbildes« im nationalsozialistischen Spielfilm 1933–1945, in: *Communications. The European Journal of Communication* 17 (2009) H. 2, S. 141–165, S. 159.

80 Die auf René Schillings Studie beruhende Annahme von Daniel Uziel, dass es sich hierbei vor allem um »Heldentaten einzelner deutscher Soldaten und Offiziere« handelte, greift in Bezug auf die Bildwelten illustrierter Zeitschriften nicht, da hier die gesamte Wehrmacht und damit *alle* Soldaten heroisiert wurden. Hierin kann keine herausragende Stellung einiger Stars in der Marine ausgemacht werden. Daniel Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht. Stellenwert und Funktion der Propagandatruppen im NS-Staat, in: Rainer Rother/Judith Prokasky (Hg.): *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges*, München 2010, S. 13–36, S. 23. Vgl. auch René Schilling: Die Helden der Wehrmacht, in: Rolf-Dieter Müller/Hans-Erich Volkmann (Hg.): *Die Wehrmacht. Mythos und Realität*, München 1999, S. 550–572, S. 552–556.

81 Grundlegend zur Verbindung von Gewalt und Heldentum: Cornelia Brink/Olmo Gölz: Das Heroische und die Gewalt. Überlegungen zur Heroisierung der Gewalttat, ihres Ertragens und ihrer Vermeidung, in: Dies. (Hg.): *Gewalt und Heldentum* (Helden – Heroisierungen – Heroismen, 16), Baden–Baden 2020, S. 9–29; Dies.: Gewalt und Heldentum, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (26. 4. 2019), DOI: 10.6094/heroicum/gewd1.0.

82 Zum Heldentum von der Antike bis zum 19. Jahrhundert und einem zusammenführenden Blick auf die *longue durée* vgl. Ralf von den Hoff/R. G. Asch/A. Aurnhammer u. a.: Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung. Ein kritischer Bericht, in: *H-Soz-Kult* (28. 7. 2015) URL: www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-2216 [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022], S. 20–52.

83 Vgl. hierzu vertiefend Kelly Minelli: Soldat (Frühe Neuzeit), in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948

Hindenburg und General Ludendorff, auf deutscher Seite die Hervorhebung einzelner Männer höheren Dienstranges vorrangig.[84] Den geschichtlichen Höhepunkt der militärischen Heldenverehrung macht, unter anderem, Klaus Latzel im Nationalsozialismus und hierbei vor allem bei den Erzählungen über die Kämpfe um Stalingrad aus.[85] Seine Analyse der Feldpostbriefe aus dem Zweiten Weltkrieg führt gleichzeitig vor, dass das Wort »Heldentod«, insofern es überhaupt verwendet wurde, lediglich inflationäre und nicht mehr glaubwürdige Verwendung gefunden habe.[86]

Latzel vereint in seiner Monografie demnach zwei auch in der gegenwärtigen Forschung sich ausschließende Thesen, ohne dass dieser Widerspruch bislang als solcher benannt oder gar aufgelöst worden wäre: Auf der einen Seite steht die Vermutung, erst nach Ende des Zweiten Weltkriegs und erst nachdem die Verbrechen der Nazis bekannt geworden waren, sei Abstand genommen worden von den omnipräsenten, auch gewöhnliche Deutsche umfassenden Heldenerzählungen aus dem sogenannten Dritten Reich.[87] Diese Auffassung findet sich in Studien, die unter anderem Ästhetiken von Arno Breker, Albert Speer, Leni Riefenstahl oder des *Stürmers* im Blick haben oder aber sich auf die kultische Heldenverehrung gefallener Soldaten konzentrieren.[88] Bereits 1983 hat in diesem Sinne die These Ian Kershaws die Forschung nachhaltig beeinflusst, die Nazi-Propaganda sei aus Sicht des Regimes eine Erfolgsstory gewesen.[89]

Auf der anderen Seite steht die Annahme, schon während des Zweiten Weltkriegs sei die Heroisierung der Wehrmachtssoldaten unglaubhaft gewesen. Hierzu zählen überwiegend Studien, die sich auf journalistische Erzeugnisse – seien dies Radio-,

»Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (14. 2. 2018), DOI: 10.6094/heroicum/soldat-fnz.

84 Dies mag ein Blick auf die nur selten auf den Titelseiten des *Illustrierten Blattes* auftauchenden Fotografien herkömmlicher Soldaten ohne Rang und Namen verdeutlichen, etwa in: *Das Illustrierte Blatt,* 1. Oktober 1914 (2.40), S. 1; typischer als diese Fotografie eines verletzten Soldaten, der im Krankenhaus Besuch von seiner Frau mit neugeborenem Kind erhielt, waren Porträtfotos von Männern mit adligem und/ oder militärischem Rang, etwa von Herzog Ernst August von Braunschweig, in: *Das Illustrierte Blatt,* 4. April 1915 (3.14), S. 1. Zur Heroisierung militärischer Größen unter anderem am Beispiel von Hindenburg und Pétain vgl. Jörn Leonhard/Stefan Schubert: Verrat, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (6. 3. 2020), DOI: 10.6094/heroicum/vd1. 0. 20200306.

85 Klaus Latzel/Bernd Wegner (Hg.): *Deutsche Soldaten – nationalsozialistischer Krieg? Kriegserlebnis – Kriegserfahrung 1939–1945* (Krieg in der Geschichte, 1), Paderborn/München/Wien u. a. 1998, S. 278.

86 Ebd., S. 278–279. Auch Kallis geht davon aus, dass die NS-Propaganda insgesamt mit zunehmenden Niederlagen an Glaubwürdigkeit verloren hätte. Kallis: *Nazi Propaganda*, S. 11.

87 »Der Soldat büßte seine Funktion als soziales Leitbild ein und sah sich gar als ›Mörder‹ tituliert«, schreibt bspw. Kühne: *Kameradschaft*, S. 9.

88 Vgl. u. a. Sabine Behrenbeck: *Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole* (Kölner Beiträge zur Nationsforschung, 2), Vierow bei Greifswald 1996; Berthold Hinz (Hg.): *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen 1979. In kritischer Hinsicht Sven Kramer: *Transformationen der Gewalt im Film. Über Riefenstahl, Améry, Cronenberg, Egoyan, Marker, Kluge, Farocki,* Berlin 2014, S. 13.

89 Ian Kershaw: How effective was Nazi Propaganda?, in: David Welch (Hg.): *Nazi Propaganda. The power and the limitations*, London 1983, S. 180–205, S. 180.

Wochenschau- oder Zeitungsbeiträge – als Quellen konzentrieren, aber ebenfalls Ian Kershaw, der davon ausgeht, in Bezug auf den Führerkult und den Antisemitismus habe die Propaganda der Elite großen Anklang in der Bevölkerung gefunden, nicht aber in Bezug auf die Kriegsführung und die heldenhafte Darstellung der Soldaten nach Stalingrad.[90]

Wie aber lässt sich die Gleichzeitigkeit der Thesen von Sternstunde und Nullpunkt des Heldentums im Nationalsozialismus erklären? Diese Frage kann an die theoretischen Ausführungen von Olmo Gölz zum kollektiven Heldentum anknüpfen, die, ausgehend von dem Gegensatzpaar des einen Helden gegenüber einer Masse von Vielen, Phänomene theoretisch greifbar macht, in denen mehr als nur ein Held auftaucht.[91] Das Wechselspiel von Körpern im Singular sowie im Plural beinhaltet folglich eine Dynamik, die ebenfalls in der vorliegenden Arbeit untersucht wird. Welche Aussagen generierten beispielsweise Porträtfotografien, wenn sie innerhalb illustrierter Zeitschriften nicht für sich alleine standen, sondern Bezug nahmen auf weitere Fotografien derselben Heftausgabe? Dies, so wird zu zeigen sein, beinhaltete nicht nur Vorstellungen sozialer Praktiken des Selbst und der Beziehungen, sondern verband die Repräsentationen der »Volksgemeinschaft« mit dem Antisemitismus, der Antiplutokratie oder dem Antibolschewismus der NS-Ideologie.[92]

Die vorliegende Arbeit folgt also einem interdisziplinär ausgerichteten Erkenntnisinteresse. Die genuin geschichtswissenschaftlichen Fragen nach Kontinuität und Wandel in der Bildberichterstattung des Nationalsozialismus sowie deren Zusammenhang mit dem historischen Kontext und ihrer Aussagekraft für die Ideologiegeschichte werden mit einem bildwissenschaftlichen Anspruch des Sehens in Konstellationen ergänzt. Zur Heldenforschung trägt diese Arbeit bei, indem die relationalen Bezüge der Fotos zueinander analysiert werden, vor allem in Bezug auf die Aushandlungen von Geschlecht und Geschlechterordnung sowie der Kriminalisierung der Feinde gemäß der nationalsozialistischen Ideologie. Das soldatische Heldentum wurde zu einer Blickrichtung und einem Denkmuster, was in Hinblick auf Kriegshandlungen, persönliche Beziehungsgestaltungen und Gewalthandeln sichtbar war. Hierin lassen sich

90 Ebd., S. 200–201. Sachsse legt nahe, dass Führerkult und Antisemitismus Teil der Filmpropaganda, die Heroisierung Teil der Fotografie gewesen sei. Sachsse: Von »wertvoller Blockadebrecherarbeit«. Eventuell ist also dieser Widerspruch einer noch fehlenden systematischen Untersuchung der Ästhetik der PK-Fotografie geschuldet. Allerdings trugen auch (Spiel-/Lehr-)Filme zur Heroisierung der Wehrmacht bei und ebenfalls existierten antisemitische Fotografien und solche des Führerkults. Möglicherweise könnte eine Periodisierung in die Propaganda vor dem Krieg und nach dem Krieg zutreffender sein als eine Unterscheidung, die Film und Foto je unterschiedliche Themen zuordnet.

91 Gölz macht vor allem die Ambivalenz deutlich, die nicht zur Auflösung von Heldenvorstellungen durch einen inflationären Gebrauch führen, sondern gerade durch innere Widersprüche Heroismen produktiv und anschlussfähig an die Lebenswirklichkeiten der Rezipient*innen halten können. Ders.: Helden und Viele – Typologische Überlegungen zum Sog des Heroischen. Implikationen aus der Analyse des revolutionären Iran, in: *helden.heroes.héros,* Special Issue 7 (2019), S. 7–20, S. 8.

92 Grundlegend zur »Volksgemeinschaft« Michael Wildt: *Die Ambivalenz des Volkes. Der Nationalsozialismus als Gesellschaftsgeschichte*, Berlin 2019.

auch Spezifika der nationalsozialistischen Kriegsberichterstattung ausmachen: Zwar folgte die Verehrung der Wehrmacht ähnlich dem »magische[n] Dreieck aus Drache, Jungfrau und Ritter«[93] einem alten und wiederkehrenden Heldentopos, doch wurde dies eng mit antisemitischer, antiplutokratischer und antibolschewistischer Ideologie verwoben, wie in der Arbeit noch gezeigt wird.

Zuletzt sei erwähnt, dass die Forschung über die propagandistischen Produktionen während des Krieges, durch die Prominenz der Wochenschau und da die Filme Leni Riefenstahls einen über ihre Zeit hinaus bleibenden Eindruck hinterließen, einen deutlichen Schwerpunkt auf der filmischen Berichterstattung aufweist.[94] Studien zu NS-Fotografien beschränken sich nach wie vor weitestgehend auf Aufsätze, obwohl die Forderung nach einer notwendigen Historisierung und Kontextualisierung der Fotografien allgegenwärtig ist, was eigentlich umfassendere Studien verlangen würde.[95] In diesem Sinne ist vor allem auf die Pionierarbeit Silke Betschers zu verweisen, die mit ihrer Dissertation über die Amerika-Bilder in illustrierten Zeitschriften in Ost- und Westdeutschland mit der Methode der visuellen Diskursanalyse ein Instrumentarium zur Verfügung gestellt hat, mit dem auch für die Zeit des Nationalsozialismus größere Bildkorpora analysiert werden können.[96] Die visuelle Diskursanalyse als Methode der vorliegenden Arbeit ist auf die Arbeit mit einer Datenbank und einer Verschlagwortung angewiesen, worauf im Anschluss an die zunächst folgende Darlegung des Quellenkorpus vertieft eingegangen wird.

93 Georg Seeßlen: Die Suche nach dem apokalyptischen Echo, in: *Jungle World* (10.12.2020) H. 50, URL: https://jungle.world/artikel/2020/50/die-suche-nach-dem-apokalyptischen-echo [zuletzt eingesehen am 24.7.2022].

94 Eventuell resultiert dieser Umstand auch aus der These, dass die wesentlichen Änderungen innerhalb der fotografischen Kriegsberichterstattung bereits im Ersten Weltkrieg erfolgt seien, im Zweiten Weltkrieg hier kein relevanter Wandel auszumachen sei. Vgl. hierzu auch Ute Daniel (Hg.): *Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*, Göttingen 2006, S. 7–22; Martin Löffelholz (Hg.): *Kriegs- und Krisenberichterstattung. Ein Handbuch* (Praktischer Journalismus, 70), Konstanz 2008; Ute Daniel/Jörn Leonhard/Martin Löffelholz: Militär und Medien im 20. Jahrhundert. Einleitung, in: *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 70 (2011) H. 1, S. 3–14, S. 13.

95 Dabei kann, auch durch Aufsätze, gerade die Fotogeschichte auf Ambivalenzen sowohl zur Zeit des Nationalsozialismus als auch in einer zu vereindeutigenden Forschung über diese Zeit aufmerksam machen. Verwiesen sei hierfür vor allem auf das sich auf die Frage nach dem Zusammenhang von Fotografie und Diktatur konzentrierende Themenheft von Linda Conze/Ulrich Prehn/Michael Wildt: Photography and Dictatorships in the Twentieth Century, in: *Journal of Modern European History* 16.4 (2018).

96 Silke Betscher: *Von großen Brüdern und falschen Freunden. Visuelle Kalte-Kriegs-Diskurse in deutschen Nachkriegsillustrierten*, Essen 2013; Dies.: Bildsprache. Möglichkeiten und Grenzen einer Visuellen Diskursanalyse, in: Franz X. Eder/Oliver Kühschelm/Christina Linsboth (Hg.): *Bilder in historischen Diskursen* (Interdisziplinäre Diskursforschung), Wiesbaden 2014, S. 63–84.

Quellenkorpus, Illustrierte und NS-Öffentlichkeit

Die Untersuchung konzentriert sich auf Fotoillustrierte, das Massenmedium, das, wie der Fotohistoriker Anton Holzer konstatiert, noch nach der Mitte des 20. Jahrhunderts an Popularität von anderen Bildmassenmedien kaum überboten worden sei.[97] Um eine Analyse fotografischer Gesten, die außerhalb der NSDAP verbreitet waren, zu ermöglichen, wurden als Hauptquellenkorpus drei Illustrierte ausgewählt, die sich an breitere Bevölkerungsschichten richteten: Die *Berliner Illustrierte Zeitung* (kurz *BIZ*, bis zur letzten Ausgabe im Jahr 1940 *Berliner Illustrirte Zeitung*) erschien bis zu ihrer Einstellung am 29. April 1945 wöchentlich. Nach ihrer Gründung 1891, mit einer ersten regulären Heftausgabe am 4. Januar 1892, wurde sie 1894 von Leopold Ullstein gekauft und blieb zur Zeit der Weimarer Republik im Besitz seines Berliner Medienkonzerns, der europaweit erfolgreich war.[98] Nach Vertreibung der jüdischen Familie Ullstein war der Name des herausgebenden Verlags in »Deutscher Verlag« abgeändert worden. Die Zeitschrift selbst blieb mit einer Auflage von über 1 Millionen in den 1930er Jahren und ungefähr 3 Millionen um 1943 eine der bedeutendsten Illustrierten im Dritten Reich mit einem höchst heterogenen Zielpublikum.[99]

Die Wehrmacht als zweite ausgewählte Zeitschrift, die vom Oberkommando der Wehrmacht ab dem 2. Februar 1938, zuvor seit dem 3. November 1936 vom Reichskriegsministerium mit einem regelmäßigen, zweiwöchentlichen Erscheinen herausgegeben worden war, wies laut Angaben im Impressum im Jahr 1940 eine Auflagenstärke von 600.000 Exemplaren auf. Zu den späteren Jahrgängen wurden die Auflagen im Impressum nicht mehr aufgeführt.[100] Zielpublikum waren nicht nur im

97 Anton Holzer: *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus*, Primus: Darmstadt 2014, S. 10. Vgl. zu dem »Primat der Fotografie« gerade in der Erinnerungskultur Paul: *Bilder einer Diktatur*, S. 11. Rolf Sachsse verdeutlicht, dass allerdings zur Zeit des NS eher von einem »Primat des Films« auszugehen sei, obwohl Fotografien quantitativ das Filmmaterial weit übertrafen. Er macht darauf aufmerksam, dass die Wahl des Mediums auch die Schwerpunkte der Berichterstattung veränderte. Sachsse: Von »wertvoller Bolckadebrecherarbeit«. Doch illustrierte Zeitschriften reproduzierten nicht nur Fotografien, sondern auch Filmstills – und somit können mit der Analyse von Zeitschriften in verdichteter Form zusätzlich andere zeitgenössische Medien mit in den Blick genommen werden.

98 Holzer: *Rasende Reporter*, S. 10.

99 Katja Protte: Das Erbe des Krieges. Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg als Mittel nationalsozialistischer Propaganda im »Illustrierten Beobachter« 1926–1939, in: *Fotogeschichte* 16 (1996) H. 60, S. 19–43; Christian Ferber: *Berliner Illustrirte Zeitung. Zeitbild, Chronik, Moritat für Jedermann 1892–1945,* Berlin 1982, S. 163–176; Johannes Valentin Schwarz: »Berliner Illustrirte Zeitung«, in: Dan Diner (Hg.): *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur* (Bd. 1: A–Cl), Stuttgart/Weimar 2011, S. 282–287; Bodo von Dewitz (Hg.): *Kiosk – eine Geschichte der Fotoreportage. 1839 – 1973* [Ausstellungskatalog], Göttingen 2001.

100 Joao Arthur Ciciliato Franzolin bemerkt, dass die Zeitschrift bislang »nur oberflächlich Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen war«. Ders.: Die Propagandazeitschrift »Die Wehrmacht« (1936–1944). Analyse der Layouts, Werbeanzeigen und Kriegsberichterstattung, in: *Visual History* (15. 3. 2016), URL: https://www.visual-history.de/project/die-propagandazeitschrift-die-wehrmacht-1936–1944/ [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022]. Vertiefend zur Illustrierten *Die Wehrmacht* vgl. ders.: »Die Wehrmacht«. Die offizielle Illustrierte Propaganda-

Sinne der Propaganda in die Truppen die (zukünftigen) Soldaten. Die regulären, in Berlin herausgegebenen Hefte und die Sonderausgabe zum erfolgreichen Westfeldzug dienten vor allem der Propaganda in die Heimat. Die »Auslandsausgabe A« widmete sich vor allem der sogenannten Propaganda in den Feind. Die Zeitschrift berücksichtigte dementsprechend schon mit der Herausgabe die Dreiteilung der Propaganda als Aufgabe ihrer Berichterstattung; durch den Fokus der vorliegenden Arbeit auf die im Deutschen Reich alltäglich sichtbaren Bildwelten wird aber die Propaganda in den Feind keine Rolle spielen.

Gemäß der ebenfalls propagandistisch getroffenen Aufteilung in die Sphären einer weiblichen »Heimatfront« und einer männlichen »Kriegsfront«[101] wird als Äquivalent zur *Wehrmacht* die von John Jahr herausgegebene Berliner Frauenzeitschrift *Die junge Dame* zum Analysekorpus hinzugenommen.[102] Diese 1933 gegründete, zunächst wöchentlich, ab 1941 zweiwöchentlich erschienene Illustrierte richtete sich an unverheiratete, zwischen 17 und 30 Jahre alte Frauen des Mittelstandes. Die Auflagenstärke lag 1939 und 1940 bei 100.000, danach fehlten auch hier die Angaben im Impressum. 1943 wurde die Zeitschrift mit zwei weiteren Zeitschriften aus Hamburg, *Die Hanseatin* und *Die Hausfrau,* zusammengelegt und unter dem neuen Namen *Kamerad Frau* monatlich herausgegeben. Die letzte Ausgabe der Zeitschrift *Kamerad Frau* erschien am 30. September 1944.[103]

Ausgangspunkt der Überlegungen bilden ungefähr 20.000 Fotografien, die in diesen drei Zeitschriften ab dem Überfall der Wehrmacht auf Polen am 1. September 1939 bis zum kriegsbedingten Ende der Zeitschriften veröffentlicht wurden. Als Kör-

zeitschrift der Deutschen Wehrmacht für das In- und Ausland (1936–1944), phil. Diss Flensburg 2017, Flensburg 2019, URL: https://www.zhb-flensburg.de/fileadmin/content/spezial-einrichtungen/zhb/dokumente/dissertationen/ciciliato-franzolin/ciciliato-franzolin-joao-2018.pdf [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022].

101 Vgl. hierzu in Bezug auf den Ersten Weltkrieg u. a. Christa Hämmerle: *Heimat/Front. Geschlechtergeschichte(n) des Ersten Weltkriegs in Österreich-Ungarn*, Wien/Köln/Weimar 2014. Zu den Kriegen allgemein: Gorch Pieken/Militärhistorisches Museum der Bundeswehr (Hg.): *Gewalt und Geschlecht. Männlicher Krieg – Weiblicher Frieden?*, Dresden 2018; Vera Marstaller/Olmo Gölz: Gewalt und Geschlecht [Ausstellungsrezension], in: *H-Soz-Kult. Kommunikation und Fachinformation für die Geschichtswissenschaft* (14. 7. 2018), URL: www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/rezausstellungen-315 [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022]; Laura Sjoberg: *Gender, War and Conflict*, Cambridge 2014; Ana Carden-Coyne (Hg.): *Gender and Conflict since 1914. Historical and interdisciplinary perspectives* (Gender and history), Basingstoke u. a. 2012; Martina Thiele/Tanja Thomas/Fabian Virchow: *Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen*, Wiesbaden 2010; Insa Eschebach/Regina Mühlhäuser: *Krieg und Geschlecht. Sexuelle Gewalt im Krieg und Sex-Zwangsarbeit in NS-Konzentrationslagern* (Materialien der Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten, 3), Berlin 2008; Joshua S. Goldstein: *War and Gender. How gender shapes the war system and vice versa*, New York 2006; Ute Kätzel: *Kriegsfrauen und Friedensmänner. Geschlechterrollen im Krieg*, Kassel 2005; Julia Neissl: *Männerkrieg und Frauenfrieden. Geschlechterdimensionen in kriegerischen Konflikten*, Wien 2003.

102 Vertiefend hierzu Sylvia Lott: *Die Frauenzeitschriften von Hans Huffzky und John Jahr. Zur Geschichte der deutschen Frauenzeitschrift zwischen 1933 und 1970*, Berlin 1985.

103 Vertiefend hierzu Laura Wehr: *Kamerad Frau? Eine Frauenzeitschrift im Nationalsozialismus* (Regensburger Schriften zur Volkskunde, 16), Regensburg 2002.

per sind diese Fotografien aber keinem Stillstand ausgeliefert, sondern schlagen selbst Richtungen ein, können Wege hinterlassen, Orte und Kontexte wechseln.[104] Die Fotos selbst durchlaufen Wandlungen vom Moment ihrer Aufnahme über ihre Entwicklung bis hin zum Druck und der Wahrnehmung in der Rezeption, und dieser Weg ist zugleich ein räumlicher: Der Ort der Aufnahme war ein anderer als derjenige der Distribution. Mehr als die Hälfte der Fotos, die das Quellenkorpus der vorliegenden Arbeit ausmachen, entstammten Aufnahmen der eigens dafür eingerichteten, verschiedenen Armeen zugeteilten Propagandakompanien. Viele von ihnen waren gemäß des Kriegsverlaufs an unterschiedlichsten Kriegsschauplätzen entstanden, durchliefen die militärische sowie die propagandistische Zensur, bevor sie von dort aus an die Zeitschriften verteilt wurden. Auch wenn die PK-Fotografen angeben konnten, welche Zeitschrift sie für die Veröffentlichung der von ihnen gefertigten Fotos präferieren würden und dadurch manche Zeitschriften wiederkehrend Fotos derselben PK-Fotografen veröffentlichten, so blieb die Möglichkeit, dass jedes Foto in jeder Zeitschrift ankommen konnte.[105]

Die Fotografien der Propagandakompanien sind als Teil einer Öffentlichkeit anzusehen, die zumindest hypothetisch viele erreichen konnte. Anders gesagt: Der Begriff der Öffentlichkeit, der dieser Arbeit zugrunde gelegt ist, trifft, da der Gegenstand die Ästhetiken und Inhalte illustrierter Zeitschriften und nicht die Publikationsorgane als gesellschaftliche Institutionen sind, keine Aussagen zur Struktur der NS-Öffentlichkeit. Die Arbeit konzentriert sich stattdessen darauf, was einem potenziell größeren Rezipient*innenkreis außerhalb der NSDAP zu sehen gegeben wurde.

Öffentlichkeit wird hier mit Jörg Requate verstanden als ein Raum, in dem eine Vielzahl an Akteur*innen aus den Bereichen der Produktion, Publikation und Rezeption der fotografischen Berichte und Reportagen über die historisch gegebenen Kommunikationsstrukturen miteinander in Verbindung standen. Diese auf emanzipatorischen Hoffnungen basierende Definition von Öffentlichkeit lässt sich zwar kaum mit den Kommunikationsstrukturen während des Nationalsozialismus in Einklang bringen.[106] Unter anderem das durch das im Oktober 1933 und im Januar 1934 in Kraft getretene Schriftleitergesetz und die bis Kriegsende erfolgten Anstrengungen der Machthabenden, nach der Rassenideologie unwillkommene Jüdinnen und Juden oder Kommunist*innen, aber auch zu übereifrige Nationalsozialist*innen aus der Presselandschaft zu entfernen, waren Merkmale der zentral gelenkten Medienlandschaft im Nationalsozialismus.[107] Dennoch offenbarten sich – zumindest zwischen

104 Butler: *Raster*, S. 17.

105 Hierzu u.a. Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 17; zur Entstehung und Organisation der PK vertiefend: Ders.: *The Propaganda Warriors*, S. 69–182.

106 Jörg Requate: Öffentlichkeit und Medien als Gegenstände historischer Analyse, in: *Geschichte und Gesellschaft* 25 (1999) H. 1, S. 5–32.

107 Rolf Sachsse: *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*, Dresden 2003, S. 113; Ute Wrocklage verdeutlicht, dass dabei nicht von einer Gleichschaltung ausgegangen werden könne und der Begriff »Presselenkung« zutreffender sei. Dies.: Presse und Bildberichterstattung um 1933. Kontinuität oder Bruch?, in: Ulrich Hüter (Hg.): *Think while you shoot. Martin Munkacsi und der moderne Bildjournalismus*, Hamburg 2006, S. 74–85, S. 76.

den Zeilen – in den Massenmedien nicht nur die Stimmen der politischen Elite, und es ist ebenso, wie Beeker aufzeigte, von einem großen Handlungsspielraum der Medienschaffenden auszugehen.[108] Zudem lässt sich die Propaganda selbst nicht als Produkt eines Medienmonopols, etwa von Goebbels, verstehen. Mit Kallis ist vielmehr die polykratische Struktur des Propagandaapparates zu betonen, indem heterogene Ziele unterschiedlicher Akteure »ein miteinander konkurrierendes Netzwerk« schufen.[109] Dies wurde durch den Krieg noch verstärkt.[110]

Denn die Anweisungen an die Fotografen, welche Fotos für die Bildpresse erwünscht waren, die seitens des WPr und des RMVP regelmäßig ausgegeben wurden, bildeten hier nur den Anfang des Entstehungsprozesses – und waren zudem in Bezug auf die Fotografien weitaus weniger detailliert als im Hinblick auf die Wortberichte.[111] Durch das Aufkommen der modernen Fotoreportage, in welcher die Fotos das Haupt-, die Bildunterschriften das Nebenwerk ausmachten, und der während des Nationalsozialismus unter dem Begriff »Bildbericht« ein gleicher Stellenwert zuerkannt wurde wie Leitartikeln, oblag es den Fotografen selbst, Thema und Erzählung vorherzubestimmen.[112] Nach Freigabe der Fotos durch die Zensurstellen erfolgte nun die Arbeit der Bildredakteure, denen nach der Aufhebung der Trennung einer Zeitungsseite in Spalten ein relativ großer Gestaltungsspielraum freigegeben war.[113]

Am Ende entschied das Kaufverhalten der Rezipient*innen über die Reichweite der Illustrierten. Die während des Krieges außerordentlich ansteigende Auflagenzahlen einzelner Zeitschriften (entgegen einer bislang in der Forschung angenommenen Stagnation des gesamten Zeitungswesens durch kriegsbedingte Papierknappheit ist eher von einer produktiven Eingrenzung der Zeitungslandschaft auf immer weniger Blätter, dafür jeweils mit größerer Reichweite auszugehen),[114] beeinflusste aber nicht alleine die Wahrnehmbarkeit dieser Illustrierten innerhalb der Bevölkerung. Beispielsweise vergrößerte sich die Auflage der *BIZ* von knapp über einer Million in den 1930er Jahren auf ca. 1,5 Millionen 1939, und unter anderem durch die Aufnahme anderer Illustrierten hin zu einer Auflage von drei Millionen im Jahr 1943.[115]

Andere Zeitschriften wie *Die junge Dame*, *Die Hanseatin* und *Die Hausfrau* wurden ebenfalls 1943 zu einer neuen Zeitschrift mit dem Namen *Kamerad Frau* zusammengeführt und erreichten darüber eine größere Leser*innenschaft. Lesezirkel, geteilte Abonnements und in Städten wie Berlin öffentlich aufgestellte Sammelkästen, von denen aus die dort eingeworfenen Illustrierten an die Soldaten an der Front weiterverteilt wurden, führten ihrerseits zu einer Leser*innenschaft, die auf jeden Fall höher als die Auflagenzahl angenommen werden kann.[116] Zeitschriften wurden

108 Beeker: Konstruktionen des Krieges, S. 59.
109 Aristotle A. Kallis: *Nazi Propaganda and the Second World War*, New York 2005, S. 8.
110 Ebd., S. 9.
111 Scharnberg: *Die »Judenfrage«,* S. 25.
112 Ebd., S. 28.
113 Ebd.
114 Ebd., S. 41.
115 Ebd., S. 42.
116 Scharnberg schlägt das Sechsfache der Auflagenzahlen vor. Ebd., S. 45.

zwar von Einzelnen abonniert, aber dann an andere weitergegeben, um darüber den Lesebedarf zu decken. Ab Mitte des Krieges häuften sich Aufrufe, die Zeitungen den Soldaten an der Front zu schicken.[117] Vor allem hier wurde nicht die *eine* Zeitschrift gelesen, sondern was man eben in die Finger bekam; und die Frauenzeitschriften konnten zu Frontzeitschriften werden. Eine Lektüre der *BIZ* nach der Betrachtung der *Wehrmacht* sowie der *Jungen Dame* oder *Kamerad Frau* könnte zeitgenössisch durchaus praktiziert worden sein.

In der vorliegenden Arbeit geht es demnach mit den Illustrierten, die explizit keine NSDAP-Zeitschriften waren, um eine sehr spezifische Teilöffentlichkeit. Die Arbeit berücksichtigt aber nicht, wie dies etwa in dem von Annette Vowinckel und Michael Wildt herausgegebenen Themenheft »Fotografie und Diktatur« unternommen wird, die »Fragmentierung« der bürgerlichen Öffentlichkeit oder die auch in Diktaturen durchaus sich widersprechenden »Teilöffentlichkeiten«.[118] Vielmehr stehen mit der Konzentration auf breitenwirksame Illustrierte die Botschaften im Zentrum, die zentral gesammelt und von dort aus zunächst disparat an verschiedenste Zeitungen und Zeitschriften verteilt und reproduziert wurden, dann aber über die Zeitschriften ein höchst heterogenes Lesepublikum erreichen konnten, das prozentual ungefähr gleichermaßen Männer und Frauen umfasste: Bevorzugt waren Illustrierte zwar im städtischen Bildungsbürger*innentum, aber auch darüber hinaus auf dem Land oder im Arbeiter*innenmilieu bezogen worden.[119]

Visuelle Diskursanalyse als Methode

Im Zentrum dieser Arbeit steht der Begriff der fotografischen Geste als ein Analyseinstrument, das durch die Arbeit mit der Bilddatenbank Lightroom gemäß der von Betscher und Renggli entwickelten visuellen Diskursanalyse entstehen konnte.[120] Hierfür waren zunächst die Fotografien, die in den Illustrierten *BIZ*, *Die Wehrmacht* und *Die junge Dame* beziehungsweise *Kamerad Frau* zwischen dem 1. September 1939 und der kriegsbedingten Einstellung publizierten worden waren, abfotografiert und in der Datenbank gespeichert worden. In Anlehnung an die visuelle Diskursanalyse, aber auch der im Iwalewa-Haus der Universität Bayreuth angewandten Technik des

117 Damit gehören Illustrierte zu den Dingen, die, um eine emotionale Verbindung trotz Distanz aufrechtzuerhalten, zwischen Front und Heimat verschickt wurden. Vertiefend hierzu Andrew Stuart Bergerson/Laura Fahnenbruck/Christian Hartig: Working on Relationships. Exchanging Letters, Goods ad Photographs in Wartime, in: Elizabeth Harvey/Johannes Hürter/ Maiken Umbach/Andreas Wirsching (Hg.): *Private life and privacy in Nazi Germany*, Cambridge/New York 2019, S. 256–279.

118 Annette Vowinckel/Michael Wildt: Fotografie in Diktaturen. Politik und Alltag der Bilder, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 12 (2015) H. 2, S. 197–209.

119 Scharnberg: *Die »Judenfrage«*, S. 53–54.

120 Betscher: Bildsprache; Renggli: Komplexe Beziehungen beschreiben.

Icon Lab, stand das – auch von Aby Warburg praktizierte – Sehen in Konstellationen im Zentrum der Datenbankarbeit.[121]

Konstellation stellt wie der Begriff der Geste einen philosophischen Terminus dar, der die performative Kraft des Gegenstandes bezeichnet. Der Begriff der Konstellation siedelt auf zwei Ebenen an und zielt – ebenfalls wie der Begriff der Geste – sowohl auf den Gegenstand als auch auf die Methode selbst. Sehen ist ohne Kontexte nicht möglich, aber da Fotografien multiperspektivisch sind und zudem unzählig viele Kontexte sich zusätzlich durch die Vielzahl der Betrachter*innen voneinander unterscheiden, lassen sich kaum für alle Zeitgenoss*innen gleichermaßen zutreffende Konstellationen ausmachen.[122] Die Auswahl der illustrierten Zeitschriften und der darin publizierten Bildwelten schafft einerseits eine aus der Forschung begründete Konstellation im Nachhinein, sie führt aber andererseits Bildwelten zusammen, die so manchen Zeitgenoss*innen potenziell geläufig gewesen sein konnten. Die bislang in der Forschung nach Motivgruppen getrennt voneinander untersuchten Fotografien wurden somit für die vorliegende Arbeit mit Hilfe der Datenbank in einen Zusammenhang gebracht. Dieser Schritt folgte der Praxis des Zeitungslesens, indem teilweise voneinander unabhängige Themen, die dennoch nebeneinander publiziert wurden, gemeinsam als das Ganze einer Heftausgabe gelesen wurden. Er berücksichtigte ebenso die Zeitungslesepraktiken, Zeitschriften untereinander auszutauschen oder in Lesezirkeln gemeinsam zu beziehen.[123]

Die Sichtung der Fotos in den Illustrierten legte zunächst nahe, eine Einteilung nach den Bildmotiven einer weiblichen »Heimatfront« und einer männlichen »Kriegsfront« vorzunehmen.[124] Die Datenbankarbeit ermöglichte folglich, die Bezugnahmen der binär repräsentierten Geschlechter aufeinander in den Blick zu nehmen und einen relationalen Ansatz der Geschlechterforschung zu verfolgen.[125] Diese erste grobe Einteilung in Geschlechterräume inspirierte die Erarbeitung der fotografischen Gesten als ein Analyseinstrument, das eine spezifischere und stärker auf die Ästhetik konzentrierte Kategorisierung der Fotos ermöglichte. Daraufhin konnten auf der Grundlage der fünf Ebenen der fotografischen Geste die einzelnen Fotografien in der Datenbank kategorisiert und verschlagwortet werden.

121 Susanne Gerhard: Icon Lab. Revolution 3.0, Images and Power, in: Katharina Fink/Susanne Gerhard/Nadine Siegert (Hg.): *FAVT. Future Africa Visions in Time*, Nairobi 2016.

122 Jens Ruchatz: Kontexte der Präsentation. Zur Materialität und Medialität des fotografischen Bildes, in: *Fotogeschichte* 32 (2012) 124, S. 19–28.

123 Scharnberg: *Die »Judenfrage«*, S. 44–45.

124 Die Konstatierung des reziproken Verhältnisses von Krieg und einer radikalisiert binären Geschlechterkonstruktion ist *common sense* in der Gender- und Kriegsforschung. Einen guten Überblick über die Forschung, wie sie sich in der MGM/MGZ seit ihren Anfängen in den 1980er Jahren widerspiegelt, gibt: Karen Hagemann: Militär, Krieg und Geschlecht. Ein Kommentar zu der Militärgeschichtsschreibung in der MGZ, in: *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 76 (2017) Sonderbeilage, S. 175–184.

125 Vertiefend für die Bedeutung einer relationalen Perspektive vor allem für die Männlichkeitsforschung vgl. Cornelia Brink/Olmo Gölz: Geschlechter ordnen? Männlichkeit als paradoxes Versprechen, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 18 (2021) H. 3, S. 437–452, S. 441.

Die erste Kategorie bezog sich auf die fotografierten Gesten, also etwa Gesten des Blickens, des Zeigens oder des Zielens, des Kampfes oder der Erholung. Auf der Ebene der Geste des Fotos selbst folgten Schlagworte in Bezug auf die Art (z. B. Porträt, Gruppenaufnahme, Schnappschuss, *Combat Photography*, Familienfotos usw.), ihre Motive (Frauen, Soldaten, Kriegsgegner oder Gegner im Krieg, Bevölkerung der eroberten Gebiete, Gegenstände usw.) oder ihre ästhetische Bildkomposition (Goldener Schnitt, Schärfentiefe, Bildvordergrund, Bildhintergrund, Muster usw.). Die dritte Ebene der fotografischen Geste, die Gesten der Illustrierten, wurde durch die dazugehörige Rubrik berücksichtigt (Allerlei, Frontberichte, Heimatrepräsentationen, Arbeit im Kriegsalltag usw.). Ebenfalls wurden hier Fragen in Bezug auf den Abdruck der Fotos in den Zeitschriften markiert (Ausschnitt, Vergrößerung, Größe der Fotos im Abdruck, Titelfotografie usw.). Hinzu kamen die sprachlichen Inhalte, die thematisch in Schlagworte gebündelt wurden (Angriff, Kampf, Wohlergehen usw.). Auf der vierten Ebene, die auf die Zusammenhänge und den größeren zeitgenössischen Kontext der Fotos zielte, waren Begriffe wie Helden, Opfer und Täter hilfreich für die Einteilung sowie Männlichkeit, Weiblichkeit, Heimat-Frontverbindung oder Volksgemeinschaft und die Zeiten und Orte der Fotos im Zusammenhang mit dem Kriegsgeschehen, aus der sich dann letztlich die Gliederung der Arbeit ergab. Auch die fünfte Ebene der fotografischen Gesten, also die Gesten, welche auf die Fotograf*innen aufmerksam machten, wurde als eigene Kategorie mit aufgenommen. Hierunter fielen etwa die Perspektiven der Fotograf*innen (Untersicht, Draufsicht, Augenhöhe, Nähe und Distanz zum Fotografierten) oder die Einteilung in zivile (private und professionelle) sowie militärische Fotograf*innen.

Je mehr Fotos gesichtet und analysiert wurden, desto dynamischer gestalteten sich die Schlagworte, und durch die Bildbetrachtung neu gewonnene Schlagworte führten weitere Durchgänge durch die Datenbank an. Denn auch die Arbeit mit der Datenbank führte zu einem mit Benjamin gesprochen offenen und nicht abzuschließenden Prozess, die mehrdeutigen Fotografien mit sprachlichen Zuordnungen durch die Schlagworte zu versehen.[126] Die Einteilungen wandelten sich mit der wachsenden (Er-)Kenntnis und lassen sich nicht mit Prozenten oder Zahlen objektivieren. Die kontingente Deutungsoffenheit der Fotografien erhält solcherart in der vorliegenden Analyse einen künstlichen und individuellen Rahmen aus dem Nachhinein. Die hier vorgeschlagenen Deutungen der nationalsozialistischen Kriegsfotografie werden keinesfalls mit allen Leser*innen geteilt werden können, und auch in diesem Sinne werden keine Angaben zu quantitativen Ergebnissen getroffen. Dafür aber kann aufgedeckt werden, welche Wirkungsangebote die Fotos schufen über die Gesten im Foto, die Gesten des Fotos selbst und der Illustrierten sowie die Gesten alltäglicher Sichtbarkeiten und denen, die auf die Fotograf*innen verwiesen.[127]

126 Zur Übersetzung von Fotos in Sprache und der Mehrperspektivität der Bilder vertiefend Cornelia Brink: Eine Fotografie verstehen. Zur Interaktion von Bild, Blick und Sprache. Mit Kommentaren von Anna Schreurs-Morét und Achim Aurnhammer, in: *helden.heroes.héros* 6 (2018) H. 2, S. 3–16.

127 Weiterführend zu den Wirkungsangeboten durch Medien Jan Slaby/Rainer Mühlhoff/Philipp Wüschner: Affective Arrangements, in: *Emotion Review* 11 (2017) H. 1, S. 1–10.

Mit Hilfe der Verschlagwortung konnten aus dem Set der ungefähr 20.000 Fotos, die in den drei genannten Illustrierten zwischen 1939 und 1945 publiziert worden waren, exemplarisch solche ausgewählt werden, die entweder besonders große Ähnlichkeit mit vielen anderen aufwiesen oder aber durch ihre Unterschiede zur Mehrzahl der anderen Fotos besonders hervorstachen.[128] Diese Fotografien wurden einer tiefgreifenderen Analyse (oft mit Ausdruck, Bleistift und Geodreieck) der sie begleitenden fotografischen Gesten unterzogen – und diese Ergebnisse wirkten sich ebenfalls verändernd auf die Schlagworte aus. Die Ergebnisse der Datenbankarbeit wurden darüber hinaus abgeglichen mit Zeitschriften und Bildbänden aus dem Ersten Weltkrieg und der Zwischenkriegszeit, Frontzeitschriften zwischen 1939 und 1945, dem *Illustrierten Beobachter* und der *NS-Frauenwarte* als NSDAP-Partei-Illustrierte, mit Flugblättern (der Alliierten) und Propagandaplakaten, mit Lehrfilmen, die zunächst für Angehörige des Militärs, dann für eine breitere Öffentlichkeit hergestellt worden waren, sowie mit unveröffentlichten Kontaktkopien der PK-Fotos. Auch die Kenntnis dieser Bildwelten wirkte sich verändernd auf die Schlagworte der Datenbankarbeit aus. Für die vorliegende Darstellung der Analysen wurden dann in einem letzten Schritt aus dem Gesamtkorpus von insgesamt mindestens 30.000 Fotos einzelne Fotografien ausgewählt, mit denen sich exemplarisch Verdichtungen der visuellen Berichterstattung, auffallende Kontinuitäten von Kriegsbeginn bis Kriegsende hin sowie der Wandel in den Bildwelten darlegen ließen.

Aufbau der Arbeit

Thema dieser Arbeit sind die Heldengesten der nationalsozialistischen Kriegsfotografie. Die Perspektive darauf ist von der Auffassung dieser Bildwelten als fotografische Gesten bestimmt. Auch dokumentarische Fotografien sind befähigt, als Gesten des Zeigens auf Heldenmythen zu verweisen, diese darüber mitzugestalten und zu verfestigen – und die Heroisierung der Wehrmacht zeigte sich in der Datenbankarbeit als zentrales Bindeglied der fotografischen Gesten sowohl der Fotos von der Heimat als auch derjenigen von der Front. Im Sinne von Roland Barthes' Theorie zu modernen Mythen trugen die Kriegsfotografien dazu bei, den Mythos der heroischen Wehrmacht beständig zu erneuern und mit immer neuen Geschichten zu bereichern, indem sie als Gesten den Mythos mit der Wirklichkeit in Beziehung setzten.[129]

In diesem Sinne bildet die heroische Repräsentation deutscher Soldaten den Ausgangspunkt der Untersuchung, die sich im ersten Teil mit fotografischen Gesten zu heldischem Soldatentum befasst. Heldengesten sind zudem der rote Faden der gesam-

128 Zu diesem hier angesprochenen Unterschied zwischen *studium* und *punctum* Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [La chambre claire, 1980], Frankfurt a.M. 1985, S. 33–36 u.ö.

129 Roland Barthes: *Mythen des Alltags [Mythologies, 1957], Frankfurt a.M. 1964*; zur Verbindung von Heldentum und moderner Mythologie in Bezug auf die DDR vgl. Stefan Elit: *Von Heroen und Individuen. Sozialistische Mytho-Logiken in DDR-Prosa und DEFA-Film*, Bielefeld 2017.

ten Gliederung. Denn eng zusammen mit den Kriegshelden hängt der Opferbegriff, der im zweiten Teil in den Blick genommen wird. Die Repräsentation von Soldaten als gleichermaßen Helden und Opfer markiert aber zunächst kein nationalsozialistisches Spezifikum: Es gibt keinen Krieg ohne Heldengeschichten, und auch die Kriegsgefallenen gehören hier dazu. Spezifisch nationalsozialistisch aber war unter anderem der radikale Aufruf zu präventiver Gewalt durch die Verknüpfung des Heroischen mit Opferrepräsentationen. Tätergesten werden demnach das Thema des dritten Teils bilden.

Erzeugt gleichwohl jede einzelne Fotografie, indem sie als Geste den Betrachter*innen ein Zusammenspiel von Bekanntem und Neuem vorführt, mehrere, teilweise widersprüchliche Aussagen, so gibt demgegenüber der ebenfalls durchaus widersprüchlich rezipierbare Mythos diesen einzelnen Gesten eine Richtung, eine Leseanweisung. »*Der Mythos ist eine Aussage*«,[130] schreibt Roland Barthes und betont einerseits, dass jede mythische Erzählung aus einzelnen Elementen bestehe, die umfassender seien als etwa nur die zu einer Zeit bestehenden Illustrierten. Andererseits verweist er auf die Bedeutung situativer Zusammenhänge zum Verständnis des Mythos:

> Natürlich ist er nicht irgend eine beliebige Aussage: die Sprache braucht besondere Bedingungen, um Mythos zu werden. […] Zu Beginn muß jedoch festgestellt werden, daß der Mythos ein Mitteilungssystem, eine Botschaft ist. Man ersieht daraus, daß der Mythos kein Objekt, kein Begriff oder eine Idee sein kann; er ist eine Weise des Bedeutens, eine Form. Später werden für diese Form die historischen Grenzen, die Bedingungen ihrer Verwendung anzugeben sein, und später wird auch die Gesellschaft wieder in sie eingeführt werden müssen; doch darf uns das nicht davon abhalten, sie zunächst als Form zu beschreiben.[131]

Zu beginnen wäre also in jedem der drei Teile dieser Arbeit zu Helden, Opfern und Tätern mit der Betrachtung der fotografischen Gesten als situative Form(en), oder auch, mit der fotografischen Geste gesprochen, mit den beiden Ebenen der Gesten in den Fotos und den Fotos als Gesten selbst. Hier liegt ein Augenmerk darauf, die zeitgenössischen Bildwelten aus einer gegenwärtigen Perspektive heraus sehen zu lernen. Das bedeutet, zu verlernen, was sich in der Rezeption des Nationalsozialismus in der Nachkriegszeit auf einzelne, wiederkehrende Bildmotive verkürzt hat, sowie den Blick zu öffnen für überraschende Bildmomente.[132] Darauf aufbauend werden jeweils die Illustrierten, die ebenfalls in einer Geste auf die Fotos zeigten, wie auch die potenziell den Zeitgenoss*innen im Gesamten bekannten Bildwelten (die dritte und vierte Ebene der fotografischen Geste) in die Analyse mit einbezogen. Zudem wird wiederholt in allen drei Teilen die fünfte Ebene der fotografischen Geste betrachtet und dargelegt werden, durch welche Gesten in den Illustrierten auf die Fotograf*innen verwiesen wurde. Abschließend werden jeweils anhand einer Schlussfolgerung die alltäglich sichtbaren fotografischen Gesten skizziert, die Heldentum als Handlungsmus-

130 Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 85. Hervorhebungen im Original.
131 Ebd.
132 Vgl. Paul: *Bilder einer Diktatur*, S. 9–12.

ter männlicher Kameradschaft (Teil I), Heldentum als Beziehungsmuster emotionaler »Heimat-Front-Verbindungen« (Teil II) sowie Heldentum als Ordnungsmuster der nationalsozialistischen Gemeinschaft (Teil III) auswiesen.

In Teil I dieser Arbeit über »Helden. Visualisierungen des Soldatischen, oder: Die Pflicht des Heroischen und die bewährte Männlichkeit des Krieges« nehme ich die fotografischen Gesten auf heroische Soldaten als Fluchtpunkt der Bildwelten in den Blick, die zwischen 1939 und 1945 in den Illustrierten zu sehen waren, und frage nach wiederkehrenden fotografischen Gesten. Ein Schwerpunkt der exemplarischen Auswahl liegt hier auf dem Jahr 1942, da zu diesem Zeitpunkt die PK auf dem Höhepunkt ihrer Produktion waren, aber auch, da somit Hinweise zur Gleichzeitigkeit der Sternstunde und des Nullpunktes nationalsozialistischen Heldentums gegeben werden können.

Im zweiten Teil über »Opfer. Visualisierungen der Partnerschaft, oder: Der Reiz des Alltags und die bewahrte Weiblichkeit der Heimat« werden über die Kategorie des Opfers die Stilisierung der Frauen als Heldenbewunderinnen und die Bildwelten der drohenden Gefahr des Heldentodes vorgestellt. Ich analysiere die daraus resultierenden Partnerschaftsanforderungen zwischen Männern und Frauen, blicke auf Praktiken der Beziehungen und die in den Fotografien dargestellten Körperpraktiken in Bezug auf Geschlecht, Alter und Liebe in den Blick und frage nach der Relationalität der Körper im Krieg. Hier stehen nicht streng, aber überwiegend chronologisch als Quellen die Illustrierten von 1939–1945 im Zentrum – und erweisen sich als das Beziehungsmedium schlechthin zur Zeit des Zweiten Weltkriegs.

Im dritten Teil über »Täter. Visualisierungen der ›Volksgemeinschaft‹, oder: Der Stillstand der Körper im Krieg« arbeite ich Spezifika der nationalsozialistischen Kriegsfotografien heraus. Ich fokussiere die Bedeutungsverschiebungen gleichbleibender fotografischer Berichterstattung durch die Veränderungen in der Zeitgeschichte und beziehe hier stärker als zuvor den Kriegsverlauf und andere für die Berichterstattung relevante zeitgenössische Ereignisse mit ein. Im Zentrum steht dabei durch einen Vergleich der Bildwelten im ersten und im letzten Kriegsjahr die Frage nach dem Wandel der fotografischen Bildwelten selbst und die Rolle von sich verselbstständigenden Heroisierungsstrategien für diese visuellen Verschiebungen. Gleichzeitig aber veranschaulicht ein Blick auf die Ausblendung deutscher Straftäter aus den Bildwelten, wie sehr gerade die Heldenerzählungen sich innerhalb der NS-Gemeinschaft zu einem Terrorinstrument entwickeln konnten, das sich nicht nur gegen zu Feinden erklärte Menschen, sondern auch gegen die eigenen Leute richtete.[133]

Als Ergebnis fasse ich in den Schlussbetrachtungen zusammen, inwiefern die dargelegten Analysen fotografischer Gesten zeigten, was die Kriegsfotografie in Bezug auf die nationalsozialistische Ideologie versprach und wo sich Widersprüche auftaten: Soldaten waren als Helden, aber gleichermaßen als Opfer und als Täter repräsentiert, Letzteres nahm mit den Kriegsjahren an Häufigkeit zu. Die zur sogenannten Kampfzeit in der Weimarer Republik entwickelten Werte- und Normvorstellungen terroristi-

133 Vgl. hierzu ausführlich Kracauer: Totalitäre Propaganda, S. 75–90.

scher Männerbünde wie zunächst der Freikorps, dann der SA hatten sich im Laufe des Zweiten Weltkriegs auf die fotografische Darstellung der gesamten NS-Gesellschaft übertragen.[134]

134 Vertiefend hierzu vor allem Klaus Theweleit: *Männerphantasien* [1977/78], Berlin 2019; Sven Reichardt: *Faschistische Kampfbünde. Gewalt und Gemeinschaft im italienischen Squadrismus und in der deutschen SA*, Köln/Weimar/Wien ²2009.

Teil I
Helden. Visualisierungen des Soldatischen

Genaue Betrachtung ist eine Methode der Erkenntnis, flüchtiges Sehen ein Mittel zum Zeitvertreib. Doch auch dann, wenn lediglich zur Zerstreuung in Illustrierten zur Zeit des Zweiten Weltkriegs geblättert wurde, sprang die Allgegenwärtigkeit deutscher Soldaten ins Auge. Ob nun Porträts einzelner Soldaten, fotografische Darstellungen zweisamer Vertrautheit oder Gruppenfotografien der uniformierten Männer in Aktion – sie zeigten alles andere als jene »jämmerlichen, heruntergekommenen, puritanischen Burschen«, die sie laut einer Aussage von Michel Foucault in so mancher Erinnerung der 1970er Jahre an den Nationalsozialismus darstellten. In der Regel waren vielmehr (teilweise außerordentlich) virile, sportliche Männer zu sehen, deren Attraktivität nicht selten fotografisch in Szene gesetzt wurde.[1]

Im ersten Teil dieser Arbeit werden die Visualisierungen des Soldatischen als Fluchtpunkt der gesamten fotografischen Bildwelten zwischen 1939 und 1945 analysiert und nach wiederkehrenden fotografischen Gesten befragt. Welche Gesten nahmen die Fotografierten ein? Mit welcher Geste verwiesen die Fotos auf sie? Zur Beantwortung konzentriere ich mich im ersten Kapitel ausschließlich auf die fotografische Repräsentation. Die somit herausgearbeiteten Heldengesten werden dann im zweiten Kapitel daraufhin befragt, mit welcher Geste die Illustrierten das Soldatische repräsentierten. Hierfür werden sie mit den sprachlichen Hinzufügungen kontextualisiert und die darüber zutage tretenden Auffassungen soldatischen Heldentums definiert.

Im Folgenden soll zunächst in die Blicklenkungen aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs eingeführt werden, die anleiteten, wie in Soldatenfotos Helden gesehen werden konnten. Denn mit einem heutigen Blick kann nicht unbedingt nachvollzogen werden, zu welcher Betrachtungsform die Zeitschriften zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung aufriefen. Es gilt hiernach, den eigenen Blick zu verfremden, um in den Blick

1 Schönheit – und damit auch der visuelle Eindruck von Jugendlichkeit – unterliegt immer, wie Annelie Ramsbrock verdeutlicht, »gleichermaßen Kulturen des Wissens *und* des Wertens«, wodurch »die Ausprägung und Beurteilung schöner Körper selbst Ausdruck von gesellschaftlichen Normen ist«. Jugend und Natürlichkeit wurden bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert, vor allem aber in den 1920er Jahren zu Kriterien, um dem Schönheitsideal zu entsprechen. Dies.: *Korrigierte Körper. Eine Geschichte künstlicher Schönheit in der Moderne*, Göttingen 2011, S. 10–11, S. 174. Während des NS kam verstärkt Sportlichkeit als synonymer Ausdruck von Wehrfähigkeit hinzu. Ringo Wagner: Wehrsport und Sport in der SA, in: Yves Müller/Reiner Zilkenat (Hg.): *Bürgerkriegsarmee. Forschungen zur nationalsozialistischen Sturmabteilung (SA)*, Frankfurt a. M. 2013, S. 373–392, S. 374.

zu nehmen, was zeitgenössisch angeboten wurde.[2] Dies wird zunächst anhand einer Beschreibung und Analyse der Blickangebote einer ca. DIN A 5 großen Sonderausgabe der *Kleinen Westfrontillustrierten-Reihe* von 1942 mit dem Titel »Soldatenantlitz in der Schlacht« und der dort publizierten Fotografien der Propagandakompanie 637 durchgeführt.[3] Doch werden die Ergebnisse der einzelnen Fotoanalysen auch mit den Ergebnissen der Datenbankarbeit mit der *Berliner Illustri(e)rten Zeitung*, der *Wehrmacht* und der *Jungen Dame* abgeglichen. Hinzu kommen unter anderem unveröffentlichte Kontaktkopien der PK-Fotografien, illustrierte Zeitschriften aus der Zeit des Ersten Weltkriegs und der Zwischenkriegszeit sowie die Darstellung des Soldatischen in der NSDAP-Illustrierten *Illustrierter Beobachter*.

Das Sonderheft »Soldatenantlitz in der Schlacht« wurde als Ausgangspunkt der Analysen in diesem ersten Teil gewählt, da hier eine mediale Mischung dargeboten wurde: Erstens erinnert die Gestaltung an einen fotografischen Bildband, der die Fotografien ohne sprachliche Beigaben ins Zentrum stellt. Dies ermöglicht aufzuzeigen, wie Fotografien bereits aus sich selbst heraus, ohne weitere Kontexte wie beispielsweise Bildunterschriften oder Besonderheiten von Zeitungsrubriken, Angebote schaffen, wie sie gesehen werden sollen. Zweitens bietet das Heft als Sonderausgabe einer illustrierten Frontzeitschrift die notwendige Vorbereitung zu der im Vordergrund dieser Arbeit stehenden Analyse von in Illustrierten veröffentlichten Fotografien. Die dokumentarischen Fotos in der *Westfront Illustrierten* entsprachen weder den Anforderungen einer Repräsentation künstlerischen Fotomaterials, noch ging es darum, das Werk eines einzelnen Fotografen vorzuführen. Vielmehr entstammten die Fotos einer Vielzahl an PK-Fotografen sowie unterschiedlichen Orten und Zeitpunkten des Krieges.[4] Insgesamt waren 13 Fotografen an der Sonderausgabe beteiligt. Mehr als die Nachnamen mit in Klammern angegebener Anzahl der jeweils publizierten Fotos, also Hähle (17), Altmeyer (3), Kipper (3), Dr. Iven (3), Herber (2), Harschneck (2), Schröter (2), Funck (2), Reindl (2), Schneider (1), Schmidt (1), Mittelstaedt (1) und Müller (1) und mehr als den visuellen Anblick der fotografierten Soldaten erfuhren Rezipient*innen des Sonderheftes jedoch über die Fotografen und Fotografierten als Personen nicht.[5] Auch dies glich der Praxis in anderen zeitgenössischen Illustrierten.

Drittens verwies bereits der Titel »Soldatenantlitz in der Schlacht« auf grundsätzliche Konzeptionen des nationalsozialistischen Blicks auf das Soldatische. Während des gesamten Kriegsverlaufes wiederholten sich fotografische Motive, die im Gesicht das Wesen des nationalsozialistischen Kriegers einzufangen versuchten, sei es das des

2 Ebenso vertreten dies Cornelia Renggli: Komplexe Beziehungen beschreiben. Diskursanalytisches Arbeiten mit Bildern, in: Franz X. Eder/Oliver Kühschelm/Christina Linsboth (Hg.): *Bilder in historischen Diskursen* (Interdisziplinäre Diskursforschung), Wiesbaden 2014, S. 45–61; Betscher: Bildsprache, S. 63–64.

3 *Soldatenantlitz in der Schlacht* (Die kleine Westfront-Illustrierten Reihe), hg. v. Walter von Reichenau, Paris/Berlin 1942, S. 1–8.

4 Hierzu ausführlicher I.2.2 und II.1.3 der vorliegenden Arbeit.

5 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, o. S. (zwischen Textseiten und Abbildungsseiten).

»Einzelkämpfers«,[6] sei es ganz allgemein das »Gesicht des deutschen Soldaten«[7] oder sei es, um anhand der Porträtaufnahmen zu zeigen, wie sich die Härte des Krieges im Antlitz soldatischer Männer widerspiegelte.[8] Und viertens wurde die Sonderausgabe von der Propagandakompanie der 6. Armee im Jahr 1942 herausgegeben – und demnach zu einem Zeitpunkt, als die Veröffentlichungen zu den zeitgleich stattfindenden Kämpfen derselben Armee bei Stalingrad vor ihrem endgültigen Niedergang einen Höhepunkt erfuhren und hierin Hinweise zu den Thesen der Sternstunde und des Nullpunktes nationalsozialistischer Heldenvorstellungen auffindbar sind.[9]

6 Exemplarisch Bild 183 – J 28 526, 8. 12. 1944, Fotograf: PK Schmitz/ Sieg; Bild 183 – J 28 789, 14. 3. 1945, Fotograf: PK Krumme; Bild 183 – J 28 880, 10. 4. 1945, Fotograf: PK Schmitz/ Sieg; BArch-Bildarchiv Koblenz.

7 Exemplarisch: Bild 183 – L 22 823, 836, 445; L 23 414, 556, Fotograf: PK Kempe(l), 1940; BArch Koblenz.

8 Exemplarisch: Bild 183 – 1140–44B, Fotograf: PK Kurth, August 1944 (GX 1939 – 211); Bild 183 – J 28 713, Fotograf: PK Mittelstaedt, 21. 2. 1945; BArch-Bildarchiv Koblenz.

9 Michael Kumpfmüller: *Die Schlacht von Stalingrad. Metamorphosen eines deutschen Mythos*, München 1995, S. 28.

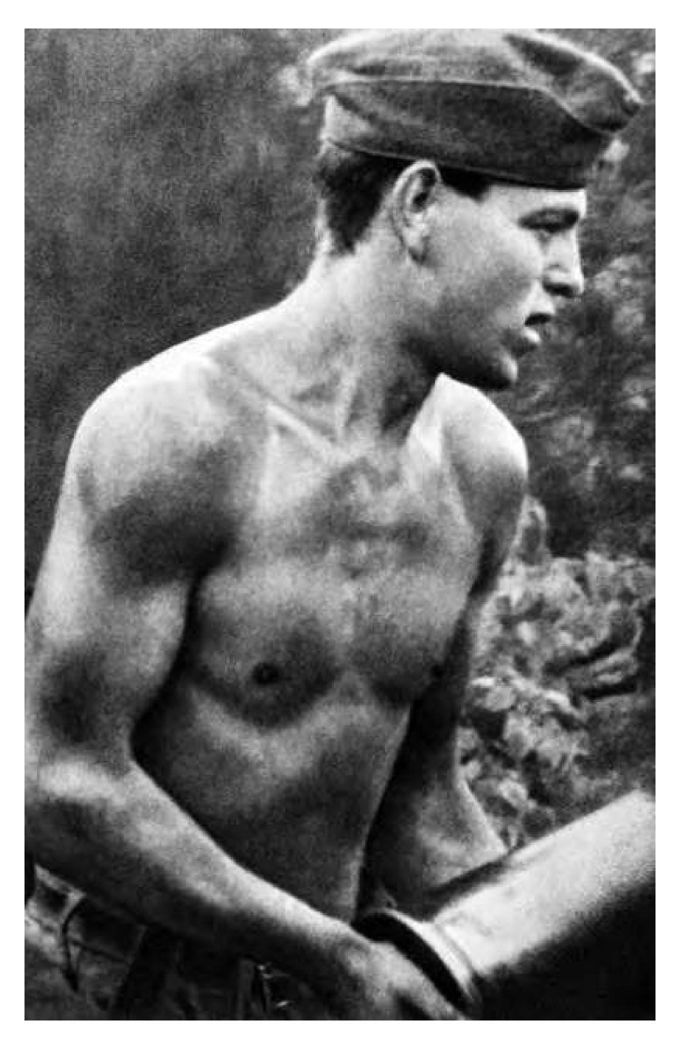


Abb. 2 »Kanonier der schweren Artillerie im Gefecht«, in: *Soldatenantlitz in der Schlacht* (Die kleine Westfront-Illustrierten Reihe), hg. v. Walter von Reichenau, Paris/Berlin 1942, Abb. 1: PK Herber.

Der Oberkörper des Mannes auf dem Foto war nackt, und er war muskulös (Abb. 2): Dieses Foto im Hochformat, aufgenommen von PK Herber, war in der Sonderausgabe der *Westfront Illustrierten* namens »Soldatenantlitz in der Schlacht« nach einem einleitenden Text und der Bildlegende als Erstes zu sehen.[10] Das Gesicht des Mannes wurde im Vollprofil fotografiert. Der nackte Oberkörper aber zeigte sich als Halbfigur ab der Gürtelschnalle der Hose so, dass durch seine Drehung ins Dreiviertelprofil die starken Oberarme sowie beide Brustwarzen erkennbar waren.[11] Der Kopf des Soldaten füllte lediglich die rechte Hälfte des oberen Drittels der Fotografie aus. Die Hüfte markierte

10 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, Abb. 1.

11 Die Adverbien ›links‹ und ›rechts‹, ›vorne‹ und ›hinten‹ geben jeweils die Seiten so an, wie sie beim Betrachten des Bildes erscheinen. Vgl. Anm. 2.

am linken, unteren Bildrand den Anfang des Oberkörpers, von wo aus Bauch und Brust als Diagonale von links unten nach rechts oben und beinahe die gesamte Bildbreite einnehmend durch das Bild verliefen. Die Hände am rechten, unteren Bildrand trugen ein, durch die Wahl des Bildausschnittes abgeschnittenes und nur in Ansätzen noch sichtbares, zylinderförmiges Geschoss. Der Hosenbund unten und die Mütze oben im Bild begrenzten die Nacktheit.

Die in der Mitte am unteren Bildrand erscheinende Hand stützte das Objekt nicht von unten, sondern von hinten, als ob der Soldat gerade im auf Dauer sichtbar gestellten Augenblick die große und schwere Munition einer Waffe in den nicht mehr zu sehenden Raum hinter dem rechten Bildrand schwang. Seine angespannten Oberarmmuskeln, sein Blick, der ebenfalls auf den Raum hinter dem rechten Bildrand gerichtet war, sowie sein leicht geöffneter Mund signalisierten zusätzlich körperliche Anstrengung und Konzentration. Umgrenzt wurde der männliche Oberkörper durch einen verschwommenen Bildhintergrund. Einzeln auszumachende ovale Linien am rechten Bildrand wiesen Ähnlichkeiten mit Laub oder Blättern auf. Die linke obere Ecke stellte eine dunkelgraue, horizontal verlaufende Schraffierung dar. Im Zentrum der Aufnahme stand ganz der in Bewegung begriffene Männerkörper und dessen sichtbare Haut.[12]

Das Bild ermöglichte zunächst keine weitere Deutung als diese: Die Fotografie repräsentierte einen nackten, männlich-soldatischen, in der Bewegung durch die Fotografie stillgestellten Oberkörper. Ob die Haut, die Gebärde und die Mimik als schön, sinnlich oder gar erotisch empfunden wurden, wie es die fotografische Inszenierung durchaus anbot, blieb jedem*r Betrachter*in selbst überlassen. Vielleicht nahmen manche Leser*innen in dem Foto die Verkörperung eines Ideals nationalsozialistischer Männlichkeit wahr, das sich durch »körperliche Leistungsfähigkeit und Gewandtheit, Härte, Willensstärke, Mut, Entschlußkraft, Zucht, Ordnungsliebe, Kameradschaft, Wehr- und Opferbereitschaft für Volk und Land« im Verbund miteinander erfüllen konnte.[13] Vielleicht auch nicht und sie sahen stattdessen einen angestrengten oder irritierten Soldaten. Denn die Attribute ›zur Schau gestellte Männlichkeit‹, ›Munition‹ und ›Mütze‹ ließen zunächst zwar Verbindungen zum Soldatischen ziehen, machten aber keinerlei Angaben darüber, ob es sich um eine militärische Übung in gefahrenfreier Zone, eine zur Belustigung getätigte Verkleidung bei einer besonderen Veranstaltung oder einen Einsatz an der »Kriegsfront« und damit um einen Kontext der Gewalt, Zerstörung und des Todes handelte. Eine Uniform allein machte jedenfalls noch keinen Soldaten. Auch ein Foto eines Mannes in Soldatenuniform (bezie-

12 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, Abb. 1.

13 So zumindest formulierte dies 1934 Paul Bahnen in Bezug auf den Reichsarbeitsdienst (RAD); zit. nach Kiran Klaus Patel: *Soldaten der Arbeit. Arbeitsdienste in Deutschland und den USA, 1933–1945*, Göttingen 2003, S. 244. Dass dieses Ideal auch im Nationalsozialismus heterogen war und verschiedenen Variationen unterlag, bzw. in diesem Sinne eher von einer »Pluralität von Körperkonzepten« gesprochen werden sollte, verdeutlicht u. a. Dagmar Ellerbrock: Zur Sterblichkeit »arischer« Männerkörper. Körperkonzepte in Transition, in: Paula Diehl (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen,* München 2006, S. 281–307, S. 285–291.

hungsweise mit Soldatenmütze) war nicht per se Teil einer visuellen Repräsentation des Soldatischen.

Denn Sehen als Betrachtung kann, wie bereits erwähnt wurde, eine Methode der Erkenntnis sein, Sehen als Gewohnheit oder Konsum aber ebenso eine Methode der Zerstreuung darstellen. Vor allem im Letzteren lag, wie darzulegen sein wird, die Möglichkeit begründet, in der Fotografie des Mannes mit nacktem Oberkörper zunächst einen Soldaten, dann aber einen Helden sehen zu können. Der Journalist, Soziologe, Filmkritiker und Geschichtsphilosoph Siegfried Kracauer geht in seinem Essay »Die Photographie« von 1927 davon aus, dass die Eigenschaften der Massenmedien die Möglichkeiten veränderten, Fotografien in erkenntnistheoretischer Absicht zu betrachten:

> In den Illustrierten sieht das Publikum die Welt, an deren Wahrnehmung es die Illustrierten hindern. […] Noch niemals hat eine Zeit so wenig über sich Bescheid gewußt. Die Einrichtung der Illustrierten ist in der Hand der herrschenden Gesellschaft eines der mächtigsten Streikmittel gegen die Erkenntnis. Der erfolgreichen Durchführung des Streiks dient nicht zuletzt das bunte Arrangement der Bilder. Ihr *Nebeneinander* schließt systematisch den Zusammenhang aus, der dem Bewußtsein sich eröffnet. Die »Bildidee« vertreibt die Idee, das Schneegestöber der Photographien verrät die Gleichgültigkeit gegen das mit dem Sehen Gemeinte.[14]

Illustrierte Zeitschriften tragen demnach durch die Vielzahl an Bildern zu einer Entfremdung zwischen Menschen und Welt bei. Kracauer verweist auf eine direkte Verbindung der Wahrnehmung der Welt und ihrer fotografischen Repräsentation, die Erkenntnis vergrößern wie auch verweigern konnte.[15] Weltwissen, Gewohnheiten und der Sehsinn werden folglich in einen unmittelbaren Zusammenhang gebracht. Die Einrichtung des Massenmediums markierte in diesem Sinne für Kracauer einen Epochenbruch, da seine Etablierung die sicht- und damit denk- und erfahrbaren Verbindungen von Menschen und Welt lockerte. Denn der aus Zeitvertreib getätigte Blick auf eine Fotografie trennte seitdem das Wahrgenommene vom eigenen Leben und folglich die Verantwortung der Einzelnen für das Sichtbare in der Welt. Andererseits aber kann gerade ein verfremdeter Blick auf die in Illustrierten dargebotenen Bildwelten, wie ihn Kracauer selbst unternimmt, die Entfremdung wieder aufheben.[16]

Fotos als Teil der Massenmedien sind schließlich zunächst elementarer Bestandteil der Steuerungen von Sehgewohnheiten, die alltägliche Blicke und Blickrichtungen beeinflussen. So war aber nicht erst die Propaganda der Nationalsozialisten eine »Er-

14 Kracauer: Die Photographie, S. 34. Hervorhebung im Original.

15 Dass eine Erkenntnis der Welt durch visuelle Wahrnehmung, die zu besseren Verhältnissen als den zeitgenössisch vorherrschenden führen könnte, Siegfried Kracauers Hoffnung war, die er aber eher durch den Kinofilm als möglich ansah, beschrieb er in: Ders.: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [Theory of Film. The Redemption of Physical Reality, 1960],* Frankfurt a. M. 1964.

16 Kracauer: Photographie, S. 34.

ziehung zum Wegsehen«,[17] wie es Rolf Sachsse herausarbeitet, vielmehr schien gemäß Kracauer das Medium der Illustrierten schon zur Zeit der Weimarer Republik ihre Käuferinnen dazu anzuleiten, im Hinsehen das Wegsehen zu lernen. Kracauer erstellt mit dieser Annahme vor allem eine Diagnose, was seine historische Zeit von der vorherigen unterschied. Die Konjunktur von Fotografien als hauptsächlicher Bestandteil illustrierter Zeitungen im Gegensatz zu den zuvor vorherrschenden Kupferstichen und Zeichnungen stellte in diesem Sinne einen Wechsel der Bedeutung visueller Wahrnehmungen auch des Mediums Fotografie dar. Der Fokus des Sehens verschob sich durch die als Massenware verkauften Zeitschriften von einzelnen Fotografien hin zu einer Ansammlung an Fotografien, die genaue Betrachtung als eine Methode der Erkenntnis wechselte zum flüchtigen Blick als einem Mittel zur Zerstreuung.[18] Als Ursache hierfür nennt Kracauer »das bunte Arrangement der Bilder«,[19] das einer bewussten Wahrnehmung entzogen werde und sich einer kritischen Überprüfung widersetze. Fotografisch illustrierte Berichterstattung über Ereignisse in der Welt dient gemäß Kracauer nunmehr dazu, vom eigenen Dasein abgelenkt zu werden. Ausschlaggebend für diesen Wandel sei, so macht er deutlich, der Verlust der Bedeutung der Einzelbilder gewesen, an deren Stelle sich das große Korpus täglich vielzählig zu sehender Fotografien gesetzt, deren Nebeneinander die Wahrnehmungen der anderen Bilder beeinflusst habe.

Aus diesem Grund erscheint Kracauer die illustrierte Zeitschrift als »eines der mächtigsten Streikmittel gegen die Erkenntnis«,[20] was durch Interessen öffentlicher Einrichtungen befördert worden sei. Politische wie ökonomische oder technische und vor allem in Kriegszeiten auch militärische Bedingungen trugen einerseits dazu bei, welche Fotografien zur Publikation gelangen konnten und welche nicht. Andererseits ist damit sowohl auf die äußere Form der Medien an sich als auch der Medieninhalte verwiesen. Nicht nur das Bildmotiv oder die Funktionsweisen und Darstellungsmöglichkeiten der Medien bereiten Sehgewohnheiten vor, welche die Wahrnehmung von Weltverhältnissen prägen. Dazwischen gibt es eine Ebene, die das »Nebeneinander« und das »Arrangement« der Inhalte betrifft und die dazu verleitet, das Dargestellte so diffus wie »Schneegestöber«[21] an sich vorbeirieseln zu lassen. Genau hier, in dem »Nebeneinander« und dem »Arrangement«,[22] also der äußeren Form der Inhalte, liegt somit das, was ähnlich wie die Waschzettel in Kleidungsstücken Anweisungen an die Konsument*innen gebe, wie mit dem medial Dargebotenen umzugehen sei.

17 Sachsse: *Die Erziehung zum Wegsehen.*

18 Zur Geschichte der Zeitschriften vgl. auch Natalia Igl/Julia Menzel: *Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung*, Bielefeld 2016; Holzer: *Rasende Reporter*; Katja Leiskau/Patrick Rössler/Susann Trabert (Hg): *Deutsche illustrierte Presse. Journalismus und visuelle Kultur in der Weimarer Republik*, Baden-Baden 2016. Zur allgemeinen Bedeutung der Kontexte für ein Foto vgl. Ruchatz: Kontexte der Präsentation.

19 Kracauer: Photographie, S. 34.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Ebd.

Die Veröffentlichung von Fotografien war in diesem Sinne immer mit einer Blickkonstruktion versehen – Kracauers Ansicht nach immer schon per se mit dem Hinweis, nicht genauer hinzuschauen, sondern sich durch das Bildgestöber gedankenlos treiben zu lassen. Folglich übten nicht die Fotografien selbst eine Macht auf ihre Betrachter*innen aus. Vielmehr entwickelte die fotografische Geste des Zeigens und damit auch des Nicht-Zeigens Wirkungspotenzial auf die Rezipient*innen, von der gleichsam – und dies gilt für die Bewohner*innen von demokratischen wie diktatorischen Gesellschaften – Abstand genommen werden konnte.[23] Kracauer selbst ist das beste Beispiel dafür. Doch waren die Blickkonstruktionen nicht immer gleich, und in diesem Punkt ist es Aufgabe der vorliegenden Arbeit, Kracauers Ansatz auf die sich in Bezug auf die Pressepolitik der von der Weimarer Republik zu unterscheidenden Zeitspanne des Zweiten Weltkriegs zu erweitern.[24] Es gilt also, zunächst das Nebeneinander der Fotos in deutschen Zeitschriften zwischen 1939 und 1945 in den Blick zu nehmen.

1.1 Blicklenkung I: Kamradschaftsattribuierung

Wahllos aufgeschlagen fanden sich in der Mitte des Heftes »Soldatenantlitz in der Schlacht« der *Kleinen Westfront-Illustrierten Reihe* von 1942 auf einer Doppelseite zwei jeweils die Seite füllende Soldatenporträts (Abb. 3). Die Körper der beiden, die in einer Schwarz-Weiß-Fotografie ab dem Schlüsselbein aufwärts gezeigt wurden, wandten sich von der Bildmitte aus in Richtung des jeweils äußeren Bildrandes. Die beiden stahlbehelmten Köpfe richteten in einer Seitwärtsbewegung einen ernsten und angespannten Blick in die Kameras der jeweiligen Fotografen. Beide Fotografien waren unscharf, doch gleichsam erfüllten beide Abbildungen die fotografischen Grundanforderungen des Goldenen Schnitts und waren nicht dem Zufall überlassen. Das obere Drittel der Fotos war vollständig von den Stahlhelmen ausgefüllt. Die Partien der Helme, welche die Augen freigaben, bildeten den Übergang zum mittleren Bilddrittel. Die Schatten der Stahlhelme endeten unter den im mittleren Drittel liegenden

23 Theoretisch fundiert vertritt diese These Marie-José Mondzain: *Können Bilder töten?*, Zürich/Berlin 2006.

24 Ein Blick in die Forschungsliteratur zu illustrierten Zeitschriften weist einen Schwerpunkt für die Zeit bis zur Weimarer Republik auf. Für die Zeit des Nationalsozialismus findet sich meist Literatur mit einem spezifischen Thema, etwa der Darstellung der Soldaten bei Hannes Lewalter: *»Der Kampf ist hart. Wir sind härter!« Die Darstellung deutscher Soldaten im Spiegel der Bildpropaganda beider Weltkriege und die Konstruktion des »Neuen Helden«*, Diss., Universität Tübingen 2010. Zu einzelnen Zeitschriften wie etwa *Signal* vgl.: Rainer Rutz: *Signal. Eine deutsche Auslandsillustrierte als Propagandainstrument im Zweiten Weltkrieg*, Essen 2007. Zu illustrierten Zeitschriften zur Zeit des NS besteht demnach nach wie vor ein Forschungsdesiderat, es finden sich eher allgemeiner gehaltene Studien zur Presselandschaft im Deutschen Reich, etwa: Norbert Frei/Johannes Schmitz: *Journalismus im Dritten Reich*, Beck: München [3]1999; Bernd Heidenreich/Sönke Neitzel (Hg.): *Medien im Nationalsozialismus*, Paderborn/München/Wien u. a. 2010; Bernd Sösemann: *Propaganda. Medien und Öffentlichkeit in der NS-Diktatur. Band 2* (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, 25), Stuttgart 2011.



Abb. 3 »Pionier während der Bildung eines Brückenkopfes« und »Pionier beim Kampf um eine Brücke«, in: *Soldatenantlitz in der Schlacht* (Die kleine Westfront-Illustrierten Reihe), hg. v. Walter von Reichenau, Paris/Berlin 1942, Abb. 26 und 27: PK Schmidt, PK Hähle.

Augen, wobei das linke Auge des links porträtierten Soldaten mit der unteren Hälfte aus dem Stahlhelmschatten herausragte. Das rechte Auge des rechten Soldaten lag vollkommen im Schatten. Der Stahlhelmschatten auf der rechten Fotografie war insgesamt dunkler als auf der linken, die Augen des rechten Soldaten waren kaum noch zu sehen, wodurch das durchscheinende Weiß der Augen des linken Soldaten noch stärker zum Vorschein kam und das Hauptaugenmerk vom rechten auf den linken Mann verschoben wurde.

Der Nacken des einen lag mit dem Nacken des anderen auf einer Linie, beide Stahlhelmschnallen waren auf derselben Höhe situiert, so auch das jeweilige rechte Auge. Die verbindenden Elemente der beiden Fotografien standen folglich im Vordergrund ihrer Platzierung im Heft. Jede Bewegung im Bild wurde von einer Gegenbewegung im gegenüberliegenden Foto aufgefangen. Das Halbprofil des linken Porträts und der leicht von unten nach oben geneigte Blick ergänzten den leicht von oben nach unten geneigten Blick des rechten Porträts im Viertelprofil. Das linke Augenpaar verband sich zu einer ansteigenden Vertikalen, zu der die Linie des Mundes eine aufsteigende Parallele bildete, das Augenpaar und der Mund rechts zu absteigenden Linien. Die Kreuzungspunkte entfalteten eine Dynamik von den äußeren Bildrändern hin zu der Linie, an der sich beide Fotografien berührten.

Gestärkt wurde der so erzeugte Eindruck von Schwung durch die zunächst von der Doppelseitenmitte abgewandte Körperhaltung, welche eine leichte Hinwendung der Oberkörper zu den Fotografen vollzog, die in den beiden Kopfdrehungen erkennbar war. Durch die Platzierung in der Zeitschrift jedoch hörte die Bewegung durch Blick-

kontakt mit dem Fotografen nicht auf, vielmehr richtete sie sich jeweils an den anderen Soldaten. Somit war auch die Anordnung keineswegs zufällig: Beide Bilder, die durch die Auswahl des zu druckenden Ausschnittes und entsprechend notwendiger Vergrößerungen auf gleicher Höhe platziert waren, schienen schon bei einem ersten, schnellen Hinsehen miteinander zu kommunizieren.

Die Doppelseite verfügte über mehrere Strategien, die Blicke und die Lesart der Betrachter*innen zu lenken. Schulter an Schulter wurden hier zwei an verschiedenen Orten, zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Fotografen aufgenommene Soldaten in der *Kleinen Westfront-Illustrierten Reihe* präsentiert. Rücken an Rücken entwuchs die Schulter des einen scheinbar der Schulter des anderen, als wäre die Trennlinie der Fotos ein Spiegel, der auf das andere Bild verwies. Dadurch weckten die zu entdeckenden Unterschiede den Eindruck von Spielarten ein und desselben Typs. Und mehr noch: Scheinbar gestärkt durch den jeweils anderen, ergänzten sich der Ernst und die Anspannung in den Blicken. Es entstand der Eindruck, was auch immer gerade Aufgabe der Soldaten sei, von der sie durch die Fotografen abgelenkt auf- beziehungsweise absahen, sie wurde nicht für sich allein, sondern im Wissen um andere auf sich genommen und ausgeführt. Das Nebeneinander und die aufeinander bezugnehmende Ähnlichkeit der Fotos suggerierten eine Nähe der Soldaten zueinander. Die Visualisierung beider stellte explizit keine Gegenüberstellung zweier sich voneinander unterscheidender Individuen dar, sondern betonte ihre Verbundenheit, die sich aus der Zugehörigkeit zur selben Gruppe – wie an der Uniform erkennbar der Wehrmacht – speiste und nicht etwa aus persönlicher Bekanntschaft oder gar Freundschaft.[25] *Kameradschaftsattribuierung* zeigte sich als ein Merkmal, das das Soldatische visuell inszenierte.

Ein Abgleich mit einer Auswahl an Kontaktkopien der von PK-Fotografen aufgenommenen Negative unterstreicht den Eindruck, dass nicht die Fotos selbst, sondern die Art und Weise ihrer Publikation die abstrakte Idee soldatischer Kameradschaft inszenierte. Denn auf den Filmrollen situierten Soldatenporträts zunächst als Einzelbilder, deren Nebeneinander nur durch die zeitliche Abfolge der Aufnahmen, ansonsten aber eher dem Zufall überlassen war und dementsprechend oft ausblieb.[26] Eine Porträtfotografie eines einzelnen Fotografen blieb demnach so lange ein Bild, das die Individualität des Fotografierten herausstrich, bis sich diese Bildaussage durch die Publikation mehrerer Porträts nebeneinander, wie hier im Sonderheft, verlor. Erst durch

25 Yves Müller: »…wie ist's mit dir, Hans…?« Männlicher Habitus, Kameradschaft und Männerbund in der SA, in: Ders./Reiner Zilkenat (Hg.): *Bürgerkriegsarmee. Forschungen zur nationalsozialistischen Sturmabteilung (SA)*, Frankfurt a. M. 2013, S. 355–371, S. 357–358 verdeutlicht, dass Kameradschaft ein Konzept war, das auf Repressalien, Verhöhnungen, Prügelstrafen, Demütigungen und weiteren Ritualen beruht habe und somit einen erhöhten Zwangscharakter aufwies.

26 Dies gilt sowohl bei Filmrollen, die mehrere Porträtaufnahmen vereinten, manchmal auch von ein und derselben Person, aber aus verschiedenen Blickwinkeln, als auch für Sammlungen in den Archiven, in denen Soldatenporträts, die verschiedene Fotografen angefertigt haben, nebeneinander liegen können. Vgl. für Letzteres exemplarisch der Bestand »Der Soldat«, GX 1939 211 (Scherl-Archiv) im BArch-Bildarchiv Koblenz.

dieses Arrangement wurden die Fotografien zu je einer Hälfte eines größeren Ganzen, das auf die abstrakte Idee männlicher Gemeinschaft anstatt auf herausragende, von anderen abgrenzbare Persönlichkeiten zielte. Schließlich aber verloren Porträts unabhängig davon, aus welchem Bildmaterial die Zeitungsredakteure auswählen konnten, mit ihrer Publikation in Illustrierten die Fähigkeit, auf einzelne Individuen zu verweisen. Der Soldat mit nacktem Oberkörper (Abb. 2) besetzte einen Platz unter vielen, die weitere Soldatenporträts repräsentierten. Der im Blick auf die Einzelfotografie vielleicht noch als besonders wahrnehmbare Mann war nicht allein, sondern in guter Gesellschaft weiterer Fotografien soldatischer Männer.

Auch in anderen Illustrierten spielte die Visualisierung der Kameradschaft eine größere Rolle, als es die Motivauswahl der Negative in gegenwärtigen Archivbeständen vermuten ließe. Im Blick auf das Gesamtkorpus der in der vorliegenden Arbeit analysierten Bildquellen aus Illustrierten zeigt sich, dass unterschiedliche Visualisierungstaktiken in der Nebeneinanderstellung die Aussage, ein guter Soldat sei ein guter Kamerad, zwar variierten, in ihrem Grundsatz aber nicht veränderten. Die offensichtlichste Variante war, zwei Soldaten so in einem Foto aufzunehmen, dass ihre Interaktionen als gegenseitiges Einverständnis erschienen.[27] In einer vom PK-Fotografen Arthur Grimm aufgenommenen,[28] am 19. September 1940 in der *BIZ* publizierten Fotografie beispielsweise zeigte sich das harmonische, einvernehmliche Miteinander im gleichzeitigen Blick zweier Soldaten, der sich nach unten senkte, um auf dieselbe Armbanduhr zu sehen, und dem ebenfalls beiden zugeteilten Attribut einer noch nicht angezündeten Zigarette (Abb. 4).[29]

Der linke Mann klemmte seine Zigarette zwischen seine Lippen und hielt eine Streichholzschachtel in seinen Händen zum Öffnen bereit, um sich und seinem Kameraden Feuer zu geben, der rechte stützte die Zigarette zwischen Zeige- und Mittelfinger der Hand. Währenddessen schob seine dem Fotografen zugewandte Hand den

27 Vgl. bspw. das oft zu sehende Doppelporträt aus dem Inneren eines Cockpits: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 4. Januar 1940 (49.1), S. 2; *Die Wehrmacht,* 8. November 1939 (3.23), S. 4; *Die Wehrmacht*, 22. Oktober 1941 (5.22), S. 2; oder in der ebenfalls wiederkehrenden Variante zweier, von hinten fotografierter, nebeneinanderliegender Soldaten am Maschinengewehr: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 15. Februar 1940 (49.7), S. 159; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 25. Februar 1943 (52.8), S. 85. Teilweise konnte dies dazu führen, dass eine Fotografie, in der zwei Soldaten sich nebeneinanderliegend auf den Boden pressten, auf den ersten Blick als Foto zweier Kameraden aus der Wehrmacht erschien. Erst die Bildunterschrift gab dann an: »Ein Bild, wie es nur in der Kesselschlacht möglich ist: Deutscher und Bolschewist im gleichen Graben!«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 21. August 1941 (50.34), S. 885. Ebenfalls häufig war das Motiv zweier in einsamer Landschaft wandernder Soldaten, bspw. in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 19. März 1942 (51.11), S. 147; *Die Wehrmacht*, 7. Mai 1941 (5.10), S. 3–7.

28 Zu Arthur Grimm vgl. auch Klaus Hesse: PK-Fotografen im NS-Vernichtungskrieg. Eine Bildreportage Arthur Grimms aus dem besetzten Warschau 1939, in: Rainer Rother/Judith Prokasky (Hg.): *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkriegs*, München 2010, S. 137–149.

29 Auch das gemeinsame Rauchen ist ein wiederkehrendes Motiv der Kameradschaftsfotografie, bspw. in: *Berliner Illustrierte Zeitung,* 19. November 1942 (51.46), S. 613; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 26. November 1942 (51.47), S. 627; *Die junge Dame*, 28. Juli 1942 (10.15), S. 3; *Die Wehrmacht*, 15. März 1944 (8.6), S. 3.



Abb. 4 »Noch eine Zigarettenlänge Zeit!«, in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 19. September 1940 (49.38), S. 942, Foto: PK Grimm – Deutscher Verlag.

Ärmel der anderen nach hinten, um den Blick auf die Uhrzeit freigeben zu können. Beide Männer trugen eine Schwimmweste. Beim rechten Soldaten war der darüber gezogene Fallschirm erkennbar, beim linken das um den Hals gehängte Fernglas. Auch die Mütze des linken Soldaten wies beide als Angehörige der Luftwaffe aus. Die Fotografie repräsentierte solcherart die zu sehende Pause als regelrechte Ruhe vor dem Sturm, denn dass der Einsatz der beiden kurz bevorstand, aber dessen Befehl noch Zeit ließ, eine Zigarette zu rauchen, bevor das Flugzeug gestartet werden musste, wurde deutlich symbolisiert. Beide Gesichter wiesen Züge der Entspannung auf, der Mund stand (noch) nicht vor Anstrengung leicht offen: Die Lippen des im Fokus der Aufnahme platzierten rechten Mannes ruhten vielmehr locker aufeinander.

Die bewusst austarierte Schärfentiefe der Fotografie signalisierte ebenfalls die Ruhe des Fotografen, der die verbleibende Zeit für seine Aufnahme zu nutzen verstand. Seine Perspektive war mit Bedacht ausgewählt: Die vertikale Bildaufteilung, die dem Mann mit sichtbarer Armbanduhr zwei Drittel der im Kleinformat reproduzierten Fotografie zugestand, betonte sowohl die markant hervorstehenden Wangenknochen

als auch dessen Sinnesorgane Ohr, Auge, Nase und Mund. Der somit als Hauptfigur der Fotografie erscheinende Soldat zeigte sich in einer Haltung, in der alle seine körperlich-sinnlichen Fähigkeiten geschärft waren.

Die Kameraeinstellung legte durch die Wahl von Blende und Belichtungszeit den Fokus auf den rechten Soldaten. Der am linken Bildrand erscheinende Mann stand näher am Fotografen und fiel nicht mehr in den Bereich des Fokus. Gerade darüber aber wurde, wie in den beiden Fotografien aus »Soldatenantlitz in der Schlacht«, die Kameradschaft der beiden betont: Je einer von beiden konnte vor allem deshalb zum Angriff gegen den Gegner im Krieg übergehen, weil der andere im Hintergrund blieb und ihm den Rücken deckte. Dass demnach bei den Kameradschaftsattribuierungen ein Soldat eher den Bildvordergrund, ein weiterer Soldat eher den Bildhintergrund ausmachte beziehungsweise der eine den Blickfang, der andere die Bildrahmung markierte, verwies auf eine gut funktionierende Arbeitsaufteilung an der Front und weniger auf hierarchische Machtverteilungen innerhalb der soldatischen Gemeinschaft. Letztlich betonte die Fotografie Arthur Grimms die Gesten der Soldaten, die ausdrückten, wie sehr sie jeweils auf den anderen angewiesen waren: Die Hauptfigur hatte keine Streichhölzer und benötigte zum Rauchen die Hilfe des anderen, der wiederum nicht auf eine eigene Armbanduhr blickte, um den Abflugzeitpunkt einzuschätzen, sondern auf die des Kameraden. Obendrein, und dies verwies auf die unmittelbar bevorstehende Zukunft, verfügte nur der linke Soldat über ein Fernglas – das aber letzten Endes im Einsatz überlebensnotwendig für beide werden konnte.

Die Geste, das Motiv der Kameradschaft mit einer Fotografie von zwei Soldaten auszudrücken, war in den Zeitschriften *Die Wehrmacht*, *Die junge Dame/ Kamerad Frau* und *Berliner Illustri(e)rte Zeitung* recht unterschiedlich verteilt. Die *BIZ* reproduzierte zwar in unregelmäßigen Abständen, aber von Kriegsanfang bis -ende kontinuierlich Kameradschaftsfotos, in denen die Gemeinsamkeit zweier Soldaten im Zentrum der Bildaussage stand. Die Frauenzeitschrift *Die junge Dame/ Kamerad Frau* hingegen veröffentlichte nahezu nie Fotografien mit diesem Motiv.[30] Hierin publizierte Bilder, die nur Soldaten (und keine Frauen daneben) zeigten, variierten eher zwischen Einzel- und Gruppenaufnahmen. Fotos, die das harmonische Miteinander zweier Menschen zeigten, beinhalteten in den allermeisten Fällen einen Soldaten und eine Frau.[31] Die Militärzeitschrift *Die Wehrmacht* wiederum, deren Funktion unter anderem in der Rekrutierung weiterer Soldaten bestand, reproduzierte zu Kriegsbeginn kaum Kameradenfotos, doch wuchs die Bedeutung des Motivs für die Mobilisierung der männlichen Bevölkerung mit der Zunahme an Kriegsjahren und dem wachsenden Bedarf weiterer Soldaten an der Front. Am Jahresanfang 1944 häuften sich gar Kameradschaftsfotos auf den Titelblättern und verdrängten die dort zuvor

30 Ein Kameradschaftsfoto als Doppelporträt findet sich in: *Die junge Dame*, 19. September 1939 (7.38), S. 14; als von fern fotografierte Silhouetten zweier Soldaten, die beide in einsamer Gegend rennen bzw. gehen, zeigt sich das Kameradschaftsmotiv in: *Die junge Dame*, 18. Februar 1941 (9.7), S. 4; *Die junge Dame*, 15. Dezember 1942 (10.25/26), S. 1.

31 Bspw. in: *Die junge Dame*, 26. September 1939 (7.39), S. 1–3; *Die junge Dame*, 11. Februar 1941 (9.6), S. 2; *Die junge Dame*, 23. Februar 1943 (11.4), S. 4; *Kamerad Frau*, September 1944 (2.9), S. 1.

vermehrt zu sehenden Einzelaufnahmen sympathisch wirkender, potenziell an die eigenen Verwandten und Freunde erinnernder, viriler Männer.[32]

Doch allen Fotografien war gemein, dass die abstrakte Idee der soldatischen Männerfreundschaft als Figur der Kameradschaft auftauchte und somit eine Evidenz erhielt, die Teil der sichtbaren Wirklichkeit wurde. Die Freundschaftsfigur im Foto konnte als gut oder schlecht, als erstrebenswert oder nachempfindbar, als Erinnerung eigener Erfahrung oder eigener Sehnsüchte angesehen oder im Gegenteil als von der NS-Propaganda erzeugte, in der Wirklichkeit so nicht vorkommende Illusion wahrgenommen werden. Was aber nicht mehr geleugnet werden konnte, war die im Foto erscheinende Figuration der Kameradschaftsidee und deren Bedeutung innerhalb der nationalsozialistischen Gemeinschaft.[33]

1.2 Blicklenkung II: Entkonkretisierung

Die jeweils nur mit Fotografien und einer kleinen Zahl als Bildnummer, ansonsten aber ohne Text gefüllten Seiten der Sonderausgabe der *Westfront Illustrierten* suggerierten, dass das visuell Dargestellte für sich selbst sprach und keiner sprachlichen Erläuterung bedurfte. Doch genau genommen standen im gesamten Heft nur zwei Fotografien tatsächlich für sich. Im Querformat füllten diese beiden eine gesamte Doppelseite aus.[34] Alle anderen Doppelseiten waren mit je zwei Fotos, die aufeinander Bezug nahmen, versehen. Die Wahrnehmung der Fotografien ließ sich dadurch nicht mehr lösen von der Wahrnehmung des gegenüberliegenden Bildes. Über die Anordnung der übrigen Doppelseiten wurde das eben beschriebene Blickangebot vertieft, in den Fotografien nicht nur Individuen, sondern auch stets zusammenhaltende und immer füreinander und miteinander zum Einsatz bereite, kameradschaftliche Wehrmachtssoldaten zu entdecken.

Eine zeitliche Strukturierung ließ sich nicht ausmachen, die Gestaltung des Heftes lud dazu ein, ganz nach Belieben mit dem Auge hin- und herzuspringen. Wer dieser Anregung folgte, nahm beim schnellen Blättern zunächst andere abgedruckte Fotografien zumindest flüchtig wahr. Das Angebot zum Blättern wies die Seitenreihenfolge als beliebig aus, was den Blick auf die Figuration ›Wehrmachtssoldat in Männergemeinschaft‹ statt beispielsweise einer chronologisch erzählten Geschichte nochmals stärkte. Die bislang beschriebenen Einzelfotografien waren darüber in einen größeren

32 Bspw. in: *Die Wehrmacht*, 5. Januar 1944 (8.1), S. 1; *Die Wehrmacht*, 2. Februar 1944 (8.3), S. 1; *Die Wehrmacht*, 1. März 1944 (8.5), S. 1; *Die Wehrmacht*, 15. März 1944 (8.6), S. 1.

33 Die von der DFG geförderte Kolleg-Forschergruppe »BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik« der FU Berlin, unter anderem mit den beiden Kunsthistorikern Peter Geimer und Klaus Krüger, geht von einer »zweifachen Bestimmung des Bildes – als Repräsentation und Präsenz« aus, deren Ineinandergreifen dialektisch zu denken ist. In diesem Sinne erhält nicht nur das, was in der Fotografie unmittelbar zu sehen ist (z. B. ein Soldat), sondern vielmehr der im Foto erscheinende Mythos (etwa der Kameradschaft) an Evidenzcharakter. BildEvidenz Forschungsprogramm, URL: http://bildevidenz.de/forschung/ [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022].

34 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, Abb. 7 und 38.

Kontext von insgesamt 40 Fotografien eingebettet. Alle Fotografien zeigten Wehrmachtssoldaten, teilweise im Porträt, seltener in der Totalen. Indem gleichzeitig das Porträt einzelner Soldaten sowie der soldatische Verbund in der Kameradschaft betont wurde, ging es in der Sonderausgabe der *Westfront Illustrierten* explizit um das Verhältnis von Persönlichkeit und Gemeinschaft.

Wie in den meisten Illustrierten ließ sich ausmachen, dass es einen Star-Fotografen der Zeitschrift gab. 17 von 40 Fotografien stammten von dem PK-Fotografen Johannes Hähle. Hähle war in der Nachkriegszeit mit Namen bekannt geworden, da er unter anderem Farbfotografien des von der 6. Armee unter der Leitung von Reichenaus und des SD mitgeplanten, von Angehörigen der 6. Armee, des SD und des Sonderkommandos 4a durchgeführten Massakers in der Schlucht Babyn Jar (Ukraine) aufgenommen hatte. Innerhalb von 36 Stunden zwischen dem 29. und 30. September 1941 waren 33.771 Jüdinnen und Juden ermordet worden.[35]

Im Sonderheft »Soldatenantlitz in der Schlacht« war von der Beteiligung der 6. Armee an den Kriegsverbrechen im Ostkrieg nichts zu sehen. Stattdessen waren mindestens 60 fotografierte Männer in der Sonderausgabe versammelt, und bis auf eine Ausnahme im Arztkittel trugen alle Wehrmachtsuniformen.[36] Es gab ein im Querformat eine gesamte Doppelseite füllendes Gruppenbild mit 13 Mann,[37] eines, ebenfalls über die gesamte Doppelseite im Querformat abgedruckt, mit drei Mann.[38] Vier Hochformat-Fotografien repräsentierten je zwei Soldaten.[39] Alle anderen 36 Fotos zeigten im Hochformat je einen Soldaten, bei manchen darunter ließen sich undeutlich im Hintergrund weitere Soldaten erkennen. Viele, aber durchaus nicht alle, trugen einen Stahlhelm. Kein einziger hatte einen Vollbart, vier Oberlippenbärte waren zu ent-

35 Johannes Hähle, geboren am 15. Februar 1906 in Chemnitz, fiel unter ungeklärten Umständen bei der Landung der Alliierten in der Normandie am 10. Juni 1944 in La Bijude. Hähle, der eine Ausbildung zum Fotografen abgeschlossen hatte und 1932 der NSDAP beigetreten war, wurde im Januar 1940 als PK-Bildberichter zum Baubatallion 146 an der Westfront eingezogen, ab Juli 1941 an die Ostfront als Mitglied der PK 637 versetzt, die von 1941 bis 1943 der 6. Armee zugeteilt war. Hier fotografierte er unter anderem die Spuren des Massakers von Babyn Jar und Lubny, unter diesen Aufnahmen befinden sich auch 29 Farbfotografien, alle Bilder behielt er aber bei sich und lieferte sie nicht ab. Wegen einer Verwundung im Sommer 1942 und einem längeren Lazarettaufenthalt wurde er im September Mitglied der Propagandaabteilung von Potsdam, von dort kam er im Winter 1942/1943 bei Rommels Afrikakorps als Bildberichter unter. Zuletzt fotografierte er als Mitglied der PK 698 in Belgien und Nordfrankreich den Atlantikwall, bevor er in der Nähe von Caen starb. Vgl. Karel C. Berkhoff: »The Corpses in the Ravine Were Women, Men, and Children«. Written Testimonies from 1941 on the Babi Yar Massacre, in: *Holocaust and Genocide Studies* 29 (2015) H. 2, S. 251–274; Helmut Lethen: *Der Schatten des Fotografen. Bilder und ihre Wirklichkeit*, Berlin ²2014, S. 179–180; Wolfram Wette: *Die Wehrmacht. Feindbilder, Vernichtungskrieg, Legenden*, Frankfurt a. M. ²2002, S. 115–128; Hartmut Rüß: Kiev/Babij Jar, in: Gerd R. Ueberschär (Hg.): *Orte des Grauens. Verbrechen im Zweiten Weltkrieg,* Darmstadt 2003, S. 102; Ulrike Jureit: »Zeigen heißt verschweigen«. Die Ausstellungen über die Verbrechen der Wehrmacht, in: *Mittelweg* 36 (2004) H. 1, S. 3–27.

36 Die Arztfotografie findet sich in: *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, Abb. 17.

37 Ebd., Abb. 38.

38 Ebd., Abb. 7.

39 Ebd., Abb. 14, 20, 37, 39.

decken, die Regel aber bildeten glattrasierte Wangen.[40] Nur fünf von ihnen blickten direkt in die Kamera, doch richtete sich in diesen Fällen die Kamera ihrerseits nicht frontal auf ihr Gesicht.[41] Es gab Frontalansichten, doch diese zeigten Soldaten, die ihre Blicke auf ihre Tätigkeit, nicht auf das Fotografiert-Werden bezogen.[42] Nicht selten waren die Blicke und die individuellen Gesichtszüge selbst in den Porträtaufnahmen durch die Grobkörnigkeit, die Perspektive oder den Schatten von den Stahlhelmen ganz oder teilweise verborgen.[43] Fast alle Gesichter waren äußerst ernst.

Dass – abgesehen von den rasierten Wangen – die ästhetischen Merkmale keiner fotografischen oder durch äußere Umstände gegebenen Einschränkung, sondern publikatorischer Absicht folgten, veranschaulicht ein Abgleich mit weiteren Fotografien derselben Fotografen aus der Propagandakompanie 637. Denn anders als im Sonderheft finden sich hier zahlreiche scharfe Porträtaufnahmen von Soldaten, meist ohne Stahlhelm, in denen die Fotografierten, teilweise mit einem Lächeln, direkt in die Kamera sahen.[44] Zudem liegen Porträtaufnahmen von Soldaten vor, die wie im Sonderheft der *West-Front Illustrierten* ihren Blick auf anderes als auf die Kamera richteten – doch waren in den Negativabdrücken der Filmrollen diese Fotos scharf und die Fotografierten deutlich erkennbar.[45] Gingen die Soldaten im Moment der Aufnahme sichtbar einer Handlung nach, dann umfasste diese zudem in der Menge der unveröffentlichten Fotos meist alltägliche Dinge wie essen oder rauchen und war weniger darauf angelegt, den Eindruck zu vermitteln, das Foto sei mitten im Kampfgeschehen aufgenommen worden.[46] Porträtaufnahmen, welche die Soldaten mit einer zum unmittelbar bevorstehenden Gebrauch gezückten Waffe zeigten, gibt es zwar ebenfalls zahlreich in den Negativabdrücken.[47] Doch verdeckte hier nur als Ausnahme der

40 Harriet Scharnberg verweist darauf, dass insgesamt in der NS-Bildpresse entfernte Körperbehaarung ein Zeichen für Sauberkeit, Körperbehaarung ein Zeichen für Schmutz war. Dies.: *Die »Judenfrage«*, S. 118–120. Sie betont, dass diese Regel natürlich auch Ausnahmen ermöglichte. Ebd., S. 120. Eine konstante Ausnahme hierbei waren Fotografien der Marine, hier war ein glattrasiertes Gesicht selten im Foto zu sehen, der Vollbart konnte somit als Erkennungszeichen der Marine angesehen werden. Der Bart symbolisierte in diesen Fotos nicht Schmutz, sondern Härte und Länge des Kriegseinsatzes auf See. Vgl. u. a. *Berliner Illustrierte Zeitung*, 20. August 1942 (51.33), S. 457.

41 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, Abb. 4, 5, 23, 26, 27.

42 Ebd., Abb. 2, 10, 14, 19, 21, 24.

43 Ebd., Abb. 2, 3, 10, 11, 12, 19, 20, 27, 29, 30, 33, 34, 39.

44 Exemplarisch: Bild 101 I – 020 – 1293 – 16, 18, 20 und 24–28, Fotograf: PK Hähle; Bild 101 I – 020 – 1271 – 22–23, Fotograf: PK Hähle; Bild 101 I – 021 – 2079 – 29A (30), Fotograf: PK Hähle; Bild 101 I – 021 – 2092 – 4A–12A, Fotograf: PK Schneider; Bild 101 I – 020 – 1268 – 2A, Fotograf: PK Hähle, BArch-Bildarchiv Koblenz.

45 Exemplarisch Bild 101 I – 020 – 1293 – 17, 19 und 32–33, Fotograf: PK Hähle; Bild 101 I – 020 – 1281 – 24A, Fotograf: PK Mittelstaedt; Bild 101 I – 020 – 1283 – 25A–28A, Fotograf: PK Mittelstaedt; Bild 101 I – 020 – 1286 – 17, Fotograf: PK Müller; Bild 101 I – 020 – 1254 – 35, Fotograf: PK Mittelstaedt; Bild 101 I – 020 – 1268 – 3A, 14A, Fotograf: PK Hähle; BArch-Bildarchiv Koblenz.

46 Exemplarisch Bild 101 I – 020 – 1254 – 35, Fotograf: PK Mittelstaedt, Bild 101 I – 020 – 1268 – 2A–3A, Fotograf: PK Hähle, BArch-Bildarchiv Koblenz.

47 Exemplarisch Bild 101 I – 020 – 1293 – 18–20, Fotograf: PK Hähle, BArch-Bildarchiv Koblenz.

Schatten des Stahlhelms das Gesicht so, dass der Fotografierte im Bild nicht mehr zu identifizieren war. Häufiger waren die Schützen von hinten fotografiert worden, sodass ihr Rücken, nicht aber das Gesicht erschien.[48]

In »Soldatenantlitz in der Schlacht« rauchten zudem ein paar der fotografierten Soldaten, diese aber waren offensichtlich zusätzlich mit anderem beschäftigt, wie etwa, einen Rucksack zu schultern, der Körper bereits im Gehen begriffen.[49] Die Zigaretten steckten meist im Mund, nur selten in der Hand, denn auch die Hände hatten je anderweitige Beschäftigungen. Überhaupt entstand beim Blättern im Sonderheft der Eindruck nicht endender Bewegungen, die lediglich im Bild stillgestellt wurden. Trotz der im Titel angelegten Behauptung durch das Substantiv »Antlitz«, primär Bilder individueller Gesichtszüge zu versammeln, stand keiner der Soldaten nur für die Kamera still.[50] Das galt auch für die Fotografien, die Gesichter in Großaufnahme ohne Hintergrund und anderes Beiwerk darstellten,[51] indem Unschärfe und Grobkörnigkeit eine Bewegung suggerierten, die eigentlich nicht sichtbar war.[52] Selbst dann, wenn die Vergrößerungen zur schieren Unerkennbarkeit des Fotografierten führten, wurden sie in dem Heft mit aufgenommen.[53] 25 Fotos und somit mehr als die Hälfte der Fotografien zeigten Ausschnitte eines Porträts, das wahlweise nur das Gesicht oder einen Teil der Brust noch mit aufnahm. Mit der Wahl der Ausschnitte und der Konzentration auf das Antlitz aber verloren die Fotos ihre räumlichen Bezugnahmen. Das Soldatische präsentierte sich in entkonkretisierten Räumen und Handlungsträgern bei gleichzeitigem Verweis auf die Persönlichkeit der Fotografierten. Ort, Hergang und Ausgang der Schlacht wurden ausgeblendet.

48 Eine der Ausnahmen, in denen das Gesicht sichtbar war, war bspw. Bild 101 I – 020 – 1268 – 14A, Fotograf: PK Hähle, BArch-Bildarchiv Koblenz.

49 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, Abb. 14, 30, 34, 38.

50 Ein Gegenbeispiel stellte der in der Weimarer Republik verbreitete Bildband »Antlitz unserer Zeit« von August Sander dar: Ders.: *Antlitz der Zeit. 60 Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Alfred Döblin [Neudr. v. 1929], München 1976. Hier war jede*r Fotografierte als Individuum erkennbar, mehr noch: Alle standen still für das fotografische Porträt, was die Fotografierten aus dem Fortgang der Zeit hob und ihre Fotografien mit der Ewigkeit verband. Zu Sander vgl. auch Gerhard Schweppenhäuser: *Revisionen des Realismus. Zwischen Sozialporträt und Profilbild*, Stuttgart 2018, S. 21–24. Gleiches gilt für den Fotografen Helmar Lerski, bspw. in dem Bildband: Ders.: *Köpfe des Alltags. Unbekannte Menschen*, Berlin 1931. Zu Lerski vertiefend Walter Moser (Hg.): *Faces – Die Macht des Gesichts. Helmar Lerski und die Porträtfotografie der Zwischenkriegszeit*, München 2021. Die Ansicht mit dem Anspruch, Porträts im Einklang mit der Rassentheorie anzufertigen, fand sich wiederum auch bei Erna Lendvai Diercksens Fotoalben mit Titeln wie »Das deutsche Volksgesicht« oder »Das germanische Volksgesicht« aus dem Jahr 1942. Vgl. hierzu Claudia Schmölders: Das Gesicht von »Blut und Boden«. Erna Lendvai-Dircksens Kunstgeographie, in: Paula Diehl (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, München 2006, S. 51–78.

51 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, Abb. 5, 6, 12, 19, 22, 27, 40.

52 Peter Geimer verweist darauf, dass Unschärfe oft mit Authentizität des Vergangenen gleichgesetzt werde, auch wenn die Unschärfe vor allem aus den technischen Begrenzungen der Fotografien früherer Zeit resultierte. Ders.: *Die Farben der Vergangenheit*, S. 13.

53 Ebd., Abb. 3, 5, 9, 12, 19, 22, 27, 35.

So blieben die einzelnen fotografierten Soldaten, vor allem über die Bedeutung des Gesichts und der Mimik, in ihrer je individuellen Bedeutsamkeit vorgeführt, doch der Ort der Aufnahme wurde gleichzeitig über die Vielzahl der Fotos in ein ungefähres »Überall«, die Aufgenommenen in ein ungefähres »Jedermann« verschoben. Ein nur flüchtig vorgenommener Blick beim Blättern nahm vordergründig undeutliche Gesichter der in Bewegung begriffenen Soldaten auf. Durch die schiere Menge an fotografischem Material mit demselben Motiv – Soldatengesichter – entstand der Eindruck, dass hinter jedem einzelnen Soldaten unzählbar viele weitere Soldaten standen. Selbst als Einzelporträt erhielten die Fotos den Subtext, dass sie nur einen Splitter eines Massenaufgebots deutscher Soldaten zeigten, das sie jeweils stellvertretend repräsentierten. Anders gesagt: Im Foto war kein Soldat einsam, sondern durch die Blicklenkungen stets in die Gemeinschaft der Soldaten eingebettet.[54]

Visuell wurde demnach die enge Verbindung jedes Einzelnen zu allen anderen betont. Jede Soldatenfotografie, die stellvertretend die soldatische Gemeinschaft im Bild verkörperte, verfügte damit über Eigenschaften, Einstellungen und Handlungsdispositionen, die dieser Repräsentationsfunktion auch würdig werden konnten. Das diffuse Nebeneinander einer Vielzahl an Fotografien evozierte die unauflösbare Verbindung der einzelnen mit allen anderen Männern. Eine Dauerberieselung soldatischer Männer konnte, selbst wenn sie nicht unmittelbar bewusst wahrgenommen wurde, ihre Wirkung entfalten. Gesichter, die zunächst das Kennzeichen unverwechselbarer Einzigartigkeit ausmachten, verschwammen im Schatten der Stahlhelme und in der Grobkörnigkeit zu hoher Auflösungen zur Gemeinschaft der fotograuen, sich stets in Bewegung befindenden Armeen. *Entkonkretisierung* bei gleichzeitiger Betonung, dass es auf jeden Einzelnen ankomme, wurden neben der Kameradschaftsattribuierung zu weiteren Merkmalen der Visualisierungsstrategie des Soldatischen. Soldaten zeichneten sich in dieser Perspektive in ihrer fotografischen Erscheinungsform nicht dadurch aus, dass sie sich durch Ehrungen, Ordens- und Verdienstabzeichen sowie militärischem Rang mit ihrem persönlichen Namen und darüber verbürgten individuellen Status von den (ihnen untergebenen) anderen Soldaten abhoben. Vielmehr visualisierten die Porträts, dass die Soldaten im besonderen Maße dazu in der Lage waren, die Menge der gesamten Wehrmacht, egal welchen Dienstgrad innehabend, egal, ob mit oder ohne Orden, zu verkörpern.

Auch diese fotografische Erzählung folgte publikatorischer Absicht, wie ein erneuter Abgleich mit den Negativen verdeutlicht: In den Filmrollen finden sich zahlreiche Fotos von militärischen Vorgesetzten, deren Machtposition nicht nur durch Merkmale der Uniform symbolisiert wurde, sondern auch durch ihre für das Foto eingenommene Körpersprache sowie der Untersicht, welche die Fotografen ihnen gegenüber einnahmen.[55] Ebenfalls erhielten die Orden hier durchaus eine Bedeutung, die in den Reproduktionen der Zeitschriften häufig kaum zu erkennen waren und

54 Vgl. hierzu auch Theweleit: *Männerphantasien*, S. 768–823.

55 Exemplarisch Bild 101 I – 021 – 2098 – 5A–19A, Fotograf: PK Mittelstaedt; Bild 101 I – 2099 – 2–16, 29–39, Fotograf: PK Mittelstaedt, BArch-Bildarchiv Koblenz.

nahezu untergingen neben all den weiteren Eisernen Kreuzen oder Infanterie-Sturmabzeichen.[56]

Auch in anderen illustrierten Zeitschriften gab es im Hinblick auf den männlich-homosozialen Raum der Front weitaus häufiger Soldatenfotos, in denen weder militärischer Rang noch Ordens- und Ehrabzeichen ins Auge fielen oder anderweitig eine Rolle spielten. Die fotografische Wiedergabe betonte stattdessen die Idee einer egalitären Soldatengemeinschaft, die sich von den Hierarchisierungen deutlich unterscheide, die laut wiederholten Beteuerungen innerhalb der NS-Illustrierten das US-amerikanische oder britische Militär kennzeichneten.[57] Natürlich gab es einzelne Stars der NS-Propaganda wie beispielsweise Günther Prien, die auch in Fotoreportagen und Bildberichten mit Namen auftauchten – dann aber meist unter Übernahme der Perspektive eines ihm unterstellten Marinesoldaten, was bereits im Titel deutlich war: »Ich war mit Prien an Bord.«[58] Auch die Berichterstattung um Erwin Rommel bediente sich ähnlicher Strategien, als seien die namentlich einem größeren Rezipient*innenkreis über Vortragsreisen oder Kinofilme bekannten Propaganda-Helden ihrerseits eine Art Berührungsreliquie gewesen, die alle Männer, die an ihrer Seite kämpften, ebenfalls mit ihrer Größe versahen und sie ohne Umstand und Unterschied auf Augenhöhe stellten.[59]

Im Verbund der über den Kriegsverlauf hinweg wiederholt abgedruckten Soldatenfotos zeigten sich somit durchaus mal ein Offizier, mal ein Ritterkreuzträger, mal eine Nahkampfspange und nicht selten das Eiserne Kreuz erster oder zweiter Klasse. Vor allem das Eiserne Kreuz erschien mit Kriegsverlauf immer häufiger, sodass es inflationäre Züge annahm, auch Frauen und anderen, nicht im Kriegseinsatz Verwundeten verliehen wurde, und somit in der Bildberichterstattung der Illustrierten zunehmend nicht weiter als Besonderheit ins Auge fallen konnte. Auch das Ritterkreuz verwies mit den Jahren durch seine Erweiterungen mit Eichenlaub, Schwertern und Brillanten eher auf die Länge des Krieges als auf die herausragende Leistung seines Trägers. Die große Masse der Fotos aber stellte entkonkretisierte, einfache Soldaten in den fotograuen Uniformen dar, die eher an den Leser*innen persönlich bekannte Männer im

56 Exemplarisch die Fotografie zweier Männer mit der sogenannten Nahkampfspange auf der Brust und dem sprachlichen Zusatz auf der Bildrückseite: »Voll Stolz tragen diese beiden Soldaten, ein Leutnant und ein Gefreiter, das Infanterie-Sturmabzeichen. Es wird an die Infanteristen verliehen, die dreimal beim Sturmangriff in die feindliche Linie eingebrochen sind und sich dreimal bewährt haben.« Bild 183/ L 5181, Fotograf: Pincornelly (Scherl), 5. 6. 1940; BArch-Bildarchiv Koblenz.

57 Etwa in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 26. Oktober 1939 (48.43), S. 1699.

58 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 9. Januar 1941 (50.2), S. 38–39.

59 Unter anderem in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 9. Juli 1942 (51.27), S. 386–387; *Die Wehrmacht*, 10. Februar 1943 (7.4), S. 12. Zu den Stars der NS-Propaganda vgl. Colin Gilmour: »Autogramm bitte!« Heldenverehrung unter deutschen Jugendlichen während des Zweiten Weltkriegs, in: Alexander Denzler/Stefan Grüner/Markus Raasch (Hg.): *Kinder und Krieg. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin/Boston 2016, S. 131–150. Zu Fotografien als Berührungsreliquie vgl. auch: Kathrin Hoffmann-Curtius: Trophäen in Brieftaschen – Fotografien von Wehrmachts-, SS- und Polizeiverbrechen, in: Gisela Ecker/Claudia Breger/Susanne Scholz (Hg.): *Dinge. Medien der Aneignung – Grenzen der Verfügung*, Königstein 2002, S. 114–135.

Felde erinnerten, als einzelne Personen zu sein, die durch Distanz, Glanz und Größe im Bild als außerordentliche, sich von der Menge der Gewöhnlichen abzeichnende Individuen repräsentiert wurden. Abwechslung erfuhr der Blick in die Zeitung jedenfalls eher über Fotos vollbärtiger Seeleute, die die ansonsten glatten, jugendlichen Wangen von Heer und Luftwaffe konterkarierten, wodurch der Anblick von Bärten fast größere Bedeutung erhalten konnte als militärische Ehrabzeichen – zumindest war der Bart ein größeres Alleinstellungsmerkmal.[60]

Die reproduzierten Fotografien folgten damit im Wesentlichen den Befehlen in Bezug auf die Sprachregelungen, die den PK im Vorab erteilt wurden und darauf hinwiesen, dass kein Starkult betrieben werden sollte, vollständige Namen nur dann erwähnt werden durften, wenn sie auch im OKW-Bericht auftauchten, aber entkonkretisierte, gerne auch erfundene Namen sowie manche Ortsnennungen durchaus erwünscht waren, um den Berichten zu Glaubwürdigkeit, Frische und Lebendigkeit zu verhelfen.[61] Ebenfalls erwünscht bei Wortberichten waren Anekdoten, da diese am geeignetsten gewesen seien, das Menschliche der Soldaten darzulegen – und gleiches galt für die »Bildberichte«, die den »Leitartikeln einer Zeitung vergleichbar [gewesen] seien.«[62] Dabei entstand ein ambivalentes Spiel zwischen Entkonkretisierung einerseits und Glaubwürdigkeit durch auf einzelne Personen bezogene Bildberichte anderer-seits. In den Fotografien schwang stets mit, dass sich am Ende doch individuelle Personen und Einzelschicksale hinter den vielen unbekannten Gesichtern verbargen.[63] Die Gleichzeitigkeit der Anonymisierung und Erkennbarkeit grenzte sich in diesem Sinne von der Entkonkretisierung in Massenfotos ab, in welchen die Individualität des Einzelnen hinter die Identität der Gruppe zurücktrat, wie im Folgenden dargelegt wird.

1.3 Blicklenkung III: Heroisierung

Fotos von Soldaten zitierten andere Fotos von Soldaten, doch unterliefen die Darstellungen Veränderungen. Vor allem im direkten Vergleich mit den Bildwelten vor dem Überfall auf Polen verdeutlicht sich eine Verschiebung der fotografischen Repräsen-

60 Damit ist nicht gemeint, dass der Marine eine gesonderte Rolle in den Publikationen der Illustrierten zugedacht worden sei, wie Daniel Uziel darlegt. Ders.: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 23. Im Gegenteil sticht auch die Marine nicht mehr hervor als Heer oder Luftwaffe, die Berichterstattung wechselt recht ausgeglichen zwischen den drei Waffengattungen.

61 Einheitliche Sprachregelung – Befehl Nr. 170 an die Propagandakompanie 612 vom 18. Januar 1940; RH/45/10, BArch-MArch Freiburg.

62 Dies sollte wiederum von den »Bildreportagen« abgegrenzt werden, da hier nicht – wie bei den »Bildberichten« – die Fotos im Zentrum stünden, sondern der Text, der dann wiederum mit Fotos bebildert wurde. Einheitliche Sprachregelung – Befehl Nr. 170 an die Propagandakompanie 612 vom 18. Januar 1940; RH/45/10, BArch-MArch Freiburg.

63 Weiterführend zum Verhältnis von Individualität und Gemeinschaft im Nationalsozialismus vgl. Moritz Föllmer: *Individuality and Modernity in Berlin. Self and Society from Weimar to the Wall* (New studies in European history), S. 105–184.

tation. Der Kunsthistoriker Aby Warburg geht davon aus, dass gerade die »Wanderungen der Formen« Hinweise über die jeweils kulturell vorherrschenden »Pathosformeln«[64] gäben. Er visualisiert dies über die Anordnung antiker neben zeitgenössischer Bilder auf Tafeln, welche die Grundlage für sein unvollendetes Atlas-Projekt »Mnemosyne« zum kollektiven Bildgedächtnis des Orients und Okzidents bilden. Hier zeigen sich seiner Ansicht nach aus der europäischen Antike oder anderen Kulturkreisen stammende und über die Zeit und den kulturellen Raum hinweg bestehende Gebärden und Mimiken, die Zustände äußerster Erregung zum Ausdruck bringen. Hierfür muss keine »Psychologie des menschlichen Ausdrucks« zum Ziel der Analyse gemacht werden, wie Warburg es vorhatte, blickt man auf die »Pathosformeln« und damit auf die »Rhetoriken, Semantiken und Topiken körperbezogener Ausdrücke und Habitus, also die zu Bildern geronnenen Interferenzen zwischen Affektenergien und kulturellen Verarbeitungsmustern.«[65] Ein Vergleich der 1942 publizierten Bilder mit Soldatenfotos aus dem Jahr 1933 kann vielmehr in einer Analogie zu Warburg verdeutlichen, welcher Pathos, das heißt, welche kulturelle Wertung des affektgeladenen Ausdrucks fotografierter Körper die Publikationen zur Zeit des Zweiten Weltkriegs begleiteten und im Folgenden mit »Heldengesten« bezeichnet werden sollen.

In einer Sonderausgabe der *Berliner Illustrirten Zeitung* mit dem Titel »Der 21. März 1933. Die Staatsfeierlichkeiten bei der Reichstagseröffnung« beispielsweise wurden Soldaten der Reichswehr[66] entweder als Masse statt als Porträt oder in Form von alten, betagten Veteranen aus dem Ersten Weltkrieg dargestellt.[67] Die Aufnahme der Reichswehrsoldaten mit der Bildunterschrift »Aufmarsch der Reichswehr« von Martin Munkácsi,[68] die hier stellvertretend für zahlreiche weitere Fotografien von nationalsozialistisch organisierten Militärparaden in den Blick gerückt wird, zeigte zwar in

64 Aby M. Warburg: *Werke in einem Band*, hg. v. Martin Treml/Sigrid Weigel/Perdita Ladwig, Berlin 2010, S. 31–183.

65 Hartmut Böhme: Aby M. Warburg (1866–1929), in: Axel Michaels (Hg.): *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*; München 1997, S. 133–157, S. 143.

66 Die Reichswehr wurde, nachdem gegen die Bestimmungen im Versailler Vertrag die Luftwaffe am 1. März 1935 gegründet worden war, zwei Wochen später mit Einführung der allgemeinen Wehrpflicht in Wehrmacht umbenannt.

67 Massenfotografien finden sich in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, Sonderheft »Der 21. März 1933. Die Staatsfeierlichkeiten bei der Reichstagseröffnung«, hg. 1933, S. 1, S. 3, S. 8, S. 10–14, S. 17–19, S. 23–24. Zwei davon zeigten eine begeisterte Menge an Zuschauer*innen, die von der Polizei zurückgehalten werden musste, vier davon zeigten Reihen der Reichswehr, alle anderen die Größe des Publikums bei dem Akt der Reichstagseröffnung. Vgl. zur Massenfotografie als Praxis auch Linda Conze: Die Ordnung des Festes/Die Ordnung des Bildes. Fotografische Blicke auf Festumzüge in Schwaben (1926–1934), in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 12 (2015) H. 2, S. 210–235.

68 Martin Munkácsi war ein ungarisch-jüdischer Fotograf, der nach seinem Ausschluss als Jude durch das Schriftleitergesetz 1934 in die USA emigrierte und dort zu einem bekannten Sport- und Modefotografen wurde. Für die *BIZ* hatte er mehrere Bildreportagen, darunter auch die Dokumentation der Eröffnung des Reichstags verfasst. In den USA war er weiterhin auch durch seine politischen Bildreportagen bekannt. 1936 erhielt er als einer der ersten Fotografen eine Festanstellung in *Life*. Franz Menges: Munkácsi, Martin in: *Neue Deutsche Biographie* (Bd. 18), Berlin 1997, S. 597. Vgl. weiterführend auch Franz Christian Gundlach (Hg.): *Martin Munkácsi*,



Abb. 5 »Aufmarsch der Reichswehr«, in: *Berliner Illustrirte Zeitung,* Sonderheft »Der 21. März 1933. Die Staatsfeierlichkeiten bei der Reichstagseröffnung«, hg. 1933, S. 8, Foto: Martin Munkácsi.

der Mitte der Reihe der Marschierenden ein Gesicht, das frontal in die Kamera blickte (Abb. 5). Die Aufnahme im Hochformat inszenierte jedoch vor allem eine Vielzahl an Männern, deren Zugehörigkeit zur Gruppe hervorgehoben wurde, hinter der ihre einzelne Individualität jedoch verschwand.

Visuell markiert wurde dies nicht nur über die Uniform, sondern auch über die geometrische Anordnung der Reihe an Männern im Gleichschritt. Darüber hinaus nahm der Fotograf aus Hüfthöhe heraus mit weit geöffneter Blende und daraus resultierender geringer Schärfentiefe die Fotografie auf. Die dadurch im Vordergrund die gesamte Bildhöhe einnehmenden Soldaten sowie die im Hintergrund immer kleiner werdenden waren unscharf und verschwammen nahezu mit der grauen Straße, die durch Nässe leichte Spiegelungen der Stiefel aufwies. Im Hintergrund befand sich ein Haus, an dem neben einer weiteren, nicht genau sichtbaren Fahne die Reichsflagge, ohne Hakenkreuz, aber als visuelles Zeichen für das Ende der Weimarer Republik

Göttingen 2005; Ulrich Hüter (Hg.): *Think while you shoot. Martin Munkacsi und der moderne Bildjournalismus*, Hamburg 2006.



Abb. 6 »Infanteristen nach dem Sturm«, in: *Soldatenantlitz in der Schlacht* (Die kleine Westfront-Illustrierten Reihe), hg. v. Walter von Reichenau, Paris/Berlin 1942, Abb. 38: PK Reindl.

befestigt worden war – als wäre das Haus selbst nun mit neuer Identität und Zugehörigkeit versehen. Die linke Bildseite war somit von oben bis unten mit den Soldaten ausgefüllt, der dritte von ihnen mit deutlichem Gesicht, die rechte zeigte unten die Straße, oben das Haus mit den Fahnen, und als Verbindung der Sphären die Soldaten im Gleichschritt, von denen nur jeweils ein Bein, ein Gewehr, ein Arm und ein Helm erkennbar war.

Auch im Sonderheft »Soldatenantlitz in der Schlacht« der *Kleinen Westfront-Illustrierten Reihe* fand sich eine Gruppenfotografie, und auch hier waren vorwärtsschreitende Soldaten das Hauptmotiv (Abb. 6). Wie in der vorherigen Fotografie bewegten sich die Soldaten vom rechten zum linken Bildrand, ebenfalls erinnerte die Anordnung der Gruppe an einen Kegel mit einer dünnen Spitze und einer breiter werdenden Fläche auf der anderen Seite. Ansonsten unterschieden sich beide Bildkompositionen grundlegend. War bei der Militärparade die breite Fläche durch einen einzelnen Körper, der nah an der Kamera stand, die Spitze wiederum mit dem im Foto rechts auftauchenden, am weitesten vom Fotografen entfernten Körper markiert, so zeigte sich die Aufteilung der Sonderheft-Fotografie von 1942 nach anderen Gesichtspunkten: Auch hier bildete ein einzelner Körper durch die Entfernung zum Fotografen den kleinsten Punkt der Spitze der Formation. Nun aber befand er sich am linken Bildrand und damit als Nebenmann zu einer Reihe weiterer Soldaten. Eine insgesamt noch größere Gruppe bewegte sich Richtung linker Bildrand, da immer mehr nebeneinander schreitende Körper, in der Fläche zum rechten Bildrand hin immer breiter werdend, der vorderen Reihe folgten. Die Bewegung erfolgte in ihrem je eigenen Rhythmus, von Gleich-

schritt konnte keine Rede sein. In diesem Bild bezeugte nicht mehr die Gruppe die Identität ihrer Mitglieder, sondern andersherum: Die individuellen Mitglieder konstituierten die Identität der Gruppe. Die weit nach oben angewinkelten Beine suggerierten darüber hinaus ein schnelleres Marschtempo als die kaum angehobenen Beine der Militärparade. Die im Foto der Reichswehr von 1933 noch gezügelt und damit geballt erscheinenden Kräfte waren in der Fotografie der Wehrmacht von 1942 entfesselt worden, zwischen den Staatsfeierlichkeiten und dem Weltkrieg fand offensichtlich eine Transgression statt, die nicht nur die Bildsprachen, sondern auch die Soldaten selbst verwandelt zu haben schien.

War in der Fotografie der Militärparade nicht auszumachen, wie viele Soldaten fotografiert wurden, und unterschieden sich die Soldaten visuell primär über die Größe, die sie durch die Perspektive des Fotografen erhielten, so waren bei den Wehrmachtssoldaten genau 14 Männer zu erkennen, selbst wenn zwei davon im Hintergrund des Bildes so verdeckt wurden, dass ihre Gesichter nicht im Bild auftauchten. Das Gesicht des Reichswehrsoldaten erschien als zufällig getroffene, gleichzeitig aber sorgfältig inszenierte Aufnahme. Wäre die Fotografie kurze Zeit zuvor oder danach aufgenommen worden, wäre eben das Gesicht eines anderen im Bild festgehalten worden, das Foto an sich hätte sich aber vermutlich kaum verändert.[69] Die Wehrmachtssoldaten hingegen sollten explizit als diejenigen, die sie waren, der Moment der Aufnahme als einzigartiger, nicht wiederkehrender und außergewöhnlicher im Foto erkennbar sein. Zeigte die Fotografie von 1933 die Reichswehr an sich, wurden 1942 die individuell bedeutsamen Männer ins Zentrum der Wahrnehmung gerückt, die sich der Wehrmacht angeschlossen und mit ihrer Persönlichkeit erst dem Militär zu Charakter verholfen hatten, da sie nun nicht als gehorsame Soldaten, sondern als eigensinnige Krieger im Bild auftauchten. Allein der an Bedeutung verlierende Stahlhelm, den nur noch drei aus der Gruppe der Wehrmachtssoldaten auf dem Kopf trugen, verwies darauf. Die Männer erhielten alle ein Gesicht und waren als Individuen erkennbar, die zwar als Gruppe auftraten, aber innerhalb dieser Gruppe verfügte jeder Einzelne über eine je eigene Aufgabe, letztlich war jeder Soldat in einer ihm eigenen Bewegung im Bild festgehalten. Alle schauten in eine andere Richtung, nur drei unter ihnen blickten direkt in die Kamera und nahmen die Aufnahme des Fotografen wahr.[70]

Noch ein weiterer, nicht auf den ersten Blick erkennbarer Unterschied lässt sich feststellen: Die Reichswehrparade war von Martin Munkácsi, einem jüdischen Fotografen in einer für die damalige Zeit noch ungewöhnlichen Untersicht fotografiert worden. Munkácsi war bis zu seinem Ausschluss als Jude durch das am 4. Oktober 1933 verabschiedete, am 1. Januar 1934 in Kraft getretene Schriftleitergesetz für die *Berliner Illustrirte Zeitung* tätig und hatte in diesem Rahmen auch die Eröffnung des Reichstags am 21. März 1933 dokumentiert.[71] Die Wehrmachtssoldaten waren auf Augenhöhe von »PK Reindl« fotografiert worden – sein Vorname wurde im Sonderheft »Soldatenantlitz

69 *Berliner Illustrirte Zeitung*, Sonderheft »Der 21. März 1933. Die Staatsfeierlichkeiten bei der Reichstagseröffnung«, hg. 1933, »Aufmarsch der Reichswehr«, S. 8.

70 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, Abb. 38.

71 Franz Menges: Munkácsi; Gundlach (Hg.): *Martin Munkácsi;* Hüter (Hg.): *Think while you shoot.*

in der Schlacht« nicht genannt, und Reindl war kein Munkácsi gleichwertig bekannter Fotograf. An die Stelle des Ruhms als Fotograf trat seine Zugehörigkeit zur Propagandakompanie, und dies wies ihn ebenfalls als wertvolles Mitglied der 6. Armee aus. War Munkácsi ein außenstehender Fotograf, der die Gruppe, die er fotografierte, beobachtete und dadurch deren Geschlossenheit betonte, so war der PK-Fotograf als Teil der fotografierten Gruppe inszeniert. Auch er erfüllte als Soldat unter Soldaten eine individuelle Aufgabe und repräsentierte gleichzeitig die Wehrmacht im Gesamten, was, wie später noch zu zeigen sein wird, zeitgenössisch in der Perspektive der Kamera auf Brust- oder Augenhöhe markiert worden war.

Ganz anders zeigten sich die Blickrichtungen der Fotografen wie der Fotografierten in publizierten Kriegsfotografien aus dem Ersten Weltkrieg. Statt der zu dieser Zeit allgemein typischen Fokussierung auf Soldaten höheren militärischen Ranges und anderer einzelner, herausragender Kriegshelden der Luftwaffe wie etwa Manfred Freiherr von Richthofen, zeigte die hier exemplarisch ausgewählte Doppelseite aus dem *Illustrierten Blatt* eines der ebenfalls wiederkehrenden Motive der früheren Kriegsfotografie in drei Variationen: Die Fotografen hatten alle Fotos in einer Draufsicht sowie aus größerer Entfernung zu den Fotografierten aufgenommen, sodass deren Blickrichtungen nicht deutlich im Foto zu erkennen waren. Eine große, beinahe unüberschaubare Gruppe an Soldaten, die nicht mehr als einzelne Individuen erkennbar waren, befand sich im Marsch, entweder zu Fuß (Abb. 7, beide Fotos links) oder, nimmt man die Zeichnung rechts oben hinzu, zu Pferd (Abb. 7, rechts oben). Selbst wenn sie in Kampfeshaltung fotografiert wurden, blieben sie in Reih und Glied, wie die Fotografie mit der Bildunterschrift »Infanterie in Schützenlinie« darlegte (Abb. 7, rechts unten). Der gewöhnliche Soldat schien, wie in der Paradefotografie von 1933, nur als Teil seiner Truppe von Bedeutung zu sein, die Körper in Uniform signalisierten ein Detail eines großen Ganzen, um das es eigentlich ging: die Körperschaft der Reichswehr, die im Ersten Weltkrieg kämpfte.

Dies verdeutlichten auch die Gruppenfotografien, die vermehrt in Illustrierten des Ersten Weltkriegs publiziert wurden, in traditioneller Aufteilung: Die zu Fotografierenden hatten sich so vor der Kamera aufgebaut, dass alle im Foto gut sichtbar wurden, teilweise, indem die erste Reihe saß, die letzte Reihe stand. Nicht alle sahen in die Kamera, in einer Fotografie aus dem Jahr 1918 blickten nur wenige von ungefähr 24 Mann zum Fotografen, die anderen sahen einen ihrer Kameraden an, blickten am rechten Bildrand auf etwas, das nicht im Foto zu sehen war, oder richteten ihre Augen auf eine der zahlreich in den Händen getragenen Weinflaschen, die sie gerade tranken. Dennoch war die Szenerie offensichtlich für die Aufnahme des Fotos inszeniert worden, denn die Aufteilung der Mannschaft diente ihrer Sichtbarkeit im Foto, war aber weniger gesprächsfördernd beim Trinken.[72]

Im Vergleich der bewegten Körper in den Fotografien fand demnach im Sonderheft der *Westfront-Illustrierten* eine Aufladung der Soldaten mit individueller Handlungsmacht und damit eine Heroisierung der Wehrmachtssoldaten statt. Heroisierungspro-

72 *Das Illustrierte Blatt*, 6. Januar 1918 (6.2), S. 1.

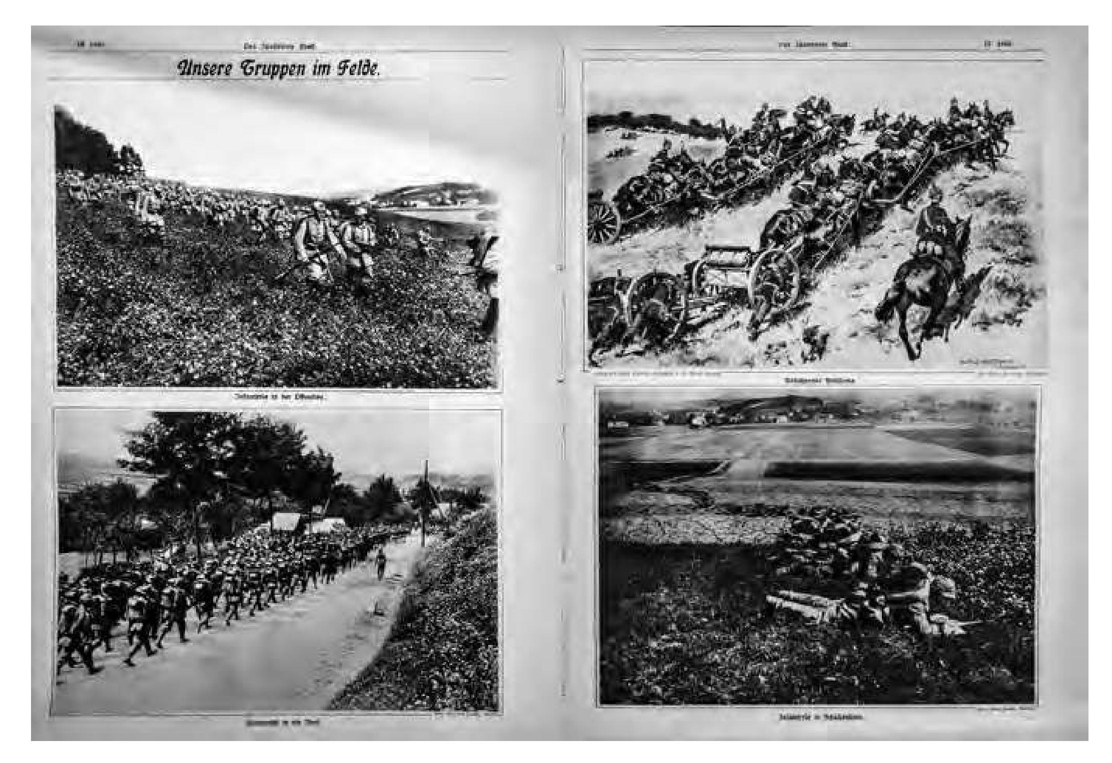


Abb. 7 »Unsere Truppen im Felde« [Titel Bildbericht], in: *Das Illustrierte Blatt*, 30. Juli – 3. September 1914 (2.1–6), S. 16–17, Abb.: (1, oben links) Urh. unbekannt; (2, oben rechts) Anton Hoffmann, München – Verlag der Neuen Photogr. Gesellschaft A. G. Berlin-Steglitz; (3 u. 4, unten) Phot. Gebrüder Haeckel, Berlin.

zesse sind, wie Tobias Schlechtriemen aufzeigt, gleichbedeutend mit der Konzentration der Agency auf eine Person, die einer Menge unbedeutender Menschen gegenüber gestellt wird und so noch tatkräftiger erscheint.[73] Die herausragende heroische Figur wird konstituiert, indem von Dichotomien erzählt wird – etwa der männliche Held im Gegensatz zu seinen weiblichen Verehrerinnen, der mutige handelnde Held versus die hilflosen Vielen oder der öffentlich auftretende Held vor dem Hintergrund der namenlos verbleibenden Menge. Dabei wird gleichzeitig, wie Tobias Schlechtriemen darlegt, die gesamte Aktivität von ursprünglich vielen Akteuren auf eine Person verlagert, wodurch die Handlungsmacht des Einen mit den Erzählungen sukzessive steigt, während die anderen Akteure immer passiver in der Darstellung werden.[74]

Im vorliegenden Fall erweist sich, dass der Prozess auch über den Abgleich einer Gruppe mit ihrem vorhergegangenen Status erfolgen konnte. Die Reichswehr in

73 Tobias Schlechtriemen: The Hero and a Thousand Actors. On the Constitution of Heroic Agency, in: *helden. heroes. héros* 4 (2016) H. 1, S. 17–32, S. 28; Ders.: Handlungsmacht, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (14. 11. 2019), DOI: 10.6094/heroicum/hd1. 0. 20191114.

74 Vgl. zu Heroisierungsprozessen ebenso: Sonderforschungsbereich 948: Heroisierung, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (20. 2. 2018), DOI: 10.6094/heroicum/heroisierung.

Kriegs- wie in Friedenszeiten stand demnach dichotom der Wehrmacht zu Kriegszeiten im Bild gegenüber. War die Reichswehr sowohl in den Fotos aus dem Ersten Weltkrieg als auch im Bild der Parade ein visueller Ausdruck einer Menge an gleichförmig Vielen, so zeigten sich die Wehrmachtssoldaten, sei es im Porträt, im Kameradschaftsfoto oder in der Marschfotografie, als jeweils herausragende Persönlichkeiten. Folglich wurde eine je andere Form der Männlichkeit hervorgehoben. Die Männlichkeit der Reichswehrfotografien repräsentierte sich über militärische Attribute wie Tradition, Disziplin und Ordnung.[75] Die Männlichkeit der Wehrmachtssoldaten resultierte aus ihrer Fähigkeit zur Gewaltanwendung, symbolisiert in den Helmen, Waffen und Munitionen, welche die Männerkörper als Zierde dekorierten.

Die veränderten Männlichkeitsmarker verwiesen auf geänderte Handlungsspielräume der Soldaten. Mustafa Emirbayer und Ann Mische definieren Agency als die Fähigkeit der Menschen, in spezifischen historischen Situationen eigenmächtig solche Handlungen zu vollziehen, die den Status quo festigen oder verändern können.[76] Will man die Agency in den Blick nehmen, werden Fragen nach den Möglichkeiten von Freiheit und Selbstwirksamkeit beziehungsweise Verantwortung des Menschseins im relationalen Gefüge sozialer Gruppen relevant. Gemäß Emirbayer und Mische sind innerhalb bestimmter, historisch zu sehender Grenzen die Möglichkeiten offen, und genau hier sei der Raum für autonomes Handeln anzusiedeln. Hinzu kommen Fragen nach dem Selbst, das immer relational zu anderen zu denken ist – Agency ist demnach Teil von Intersubjektivität, Interaktion und Kommunikation. Und schließlich stellen sich Fragen nach der Wertung der Zeit, da Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zwar mit je unterschiedlicher Gewichtung, aber immer gleichzeitig bedeutsam für Handelnde sind.[77]

In Bezug auf alle drei Punkte zeigt der Vergleich der Fotografien wesentliche Verschiebungen: Erstens erfolgte eine Veränderung der durchstrukturierten Choreografie der Reichswehr-Fotografien hin zur Freiheit der Bewegung in den Wehrmachtsfotos. Zweitens wechselte die Visualisierung von in der Menge der Reichswehr nicht mehr als Individuen erkennbaren Soldaten dazu über, dass in den PK-Fotos einzelne Individuen in der Interaktion mit anderen in der Gruppe der Wehrmacht akzentuiert wurden. Drittens visualisierten die Fotos der Reichswehr vor allem nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg, dass ihre militärische Handlungsfähigkeit in der Vergangenheit gescheitert war und nur noch in einer Zukunft eines erneuten Krieges liegen konnte. Die Fotos der Wehrmacht zur Zeit des Zweiten Weltkriegs hingegen machten darauf aufmerksam, wie deutsche Soldaten inmitten des gegenwärtigen Krieges all ihr Können unter Beweis stellten und die Stärke zeigten, die gesellschaftlichen Verhältnisse für eine bessere Zukunft verändern zu wollen.

75 Zur Militärtradition von Disziplin und Ordnung vgl. Ulrich Bröckling: *Disziplin. Soziologie und Geschichte militärischer Gehorsamsproduktion*, München 1997.

76 Mustafa Emirbayer/Ann Mische: What Is Agency?, in: *American Journal of Sociology* 103 (January 1998) H. 4, S. 962–1023, S. 970.

77 Ebd.

Agonalität ist gemäß Schlechtriemen eine typologisch fassbare heroische Eigenschaft;[78] die Agonalität im Krieg wurde in der Visualisierungsstrategie der Wehrmachtssoldaten zur magischen Kraft, die das Wesen der Männer zu verwandeln schien – gerade im Gegensatz zu den Fotografien des Ersten Weltkriegs, die einerseits einer sehr strengen Zensur unterlagen, andererseits nicht über vergleichbare technische Möglichkeiten der Fotografie verfügten. Die Kunst der Kriegsgewalt, so schreibt in diesem Sinne Olmo Gölz unter Rückgriff auf Simone Weil, »ist nichts anderes als die Kunst, die Seele des Kämpfenden zu berühren und seine Verwandlung zum Krieger herbeizuführen«.[79] Auch dies wurde in der Fotografie von 1942 sichtbar und symbolisierte somit die Transgression der Männer zu Kriegern; und auch Transgressivität zeichnet gemäß Schlechtriemens Typologie einen Helden aus.[80]

Zwar war kein Kampf zu sehen. Doch zeigte die Art, wie die Wehrmachtssoldaten ihre Gewehre trugen, dass sie eingesetzt wurden. Ragten die Gewehre im Bild von 1933 noch akkurat an die rechts im Bild zu sehenden Schultern gelehnt senkrecht nach oben, von einer Hand unten abgestützt, dann wurde deutlich, dass die Gewehre zur Zierde und zur Repräsentation des Militärs innerhalb der Parade, nicht aber für den Schussgebrauch mitgeführt wurden. Die Soldaten der Fotografie von 1942 hingegen trugen ihre Gewehre jederzeit griff- und einsatzbereit geschultert. Noch deutlicher markierte das Vorhandensein der Munition die zum Einsatz gebrachten Schusswaffen. Drei der Männer trugen die MG-Patronengurte um den Nacken gehängt, als seien sie Halsketten – und gerade dies unterschied die Wehrmachtsfotografie von den vier Reichswehrbildern aus dem *Illustrierten Blatt*. Im Vergleich zu den Reichswehrfotografien wurde die lässig-legere Körperhaltung der Wehrmachtssoldaten deutlich, was ihnen zu einer abgeklärten sowie charismatischen Wirkung verhalf und ihnen

78 Schlechtriemen: Held als Effekt, S. 109.

79 Gölz: Helden und Viele, S. 11. Das hier auch von Gölz angesprochene Zitat von Simone Weil betont die Verwandlung der Männer von Subjekten in Objekte: »Das ist das Wesen der Gewalt. Ihre Macht, die Menschen zu Dingen zu machen, ist eine doppelte und vollzieht sich auf beiden Seiten, sie versteinert auf unterschiedliche Weise, aber in gleichem Maße die Seelen der sie Erleidenden und der sie Ausübenden. Das zeigt sich am stärksten im Klirren der Waffen, wenn eine Schlacht zur Entscheidung drängt. Die Schlachten werden nicht zwischen Männern entschieden, die kalkulieren, nachdenken, Beschlüsse fassen und ausführen, sondern zwischen Männern, die dieser Fähigkeit beraubt sind, indem sie entweder auf die Stufe lebloser Materie herabsinken, die bloße Passivität ist, oder auf die blinden Kräfte, die bloßer Vorwärtsdrang sind. Das ist das letzte Geheimnis des Krieges, das die Ilias zum Ausdruck bringt, wenn sie die Krieger mit einer Feuersbrunst, einer Flut, einem Sturm, wilden Bestien oder einer anderen blinden Ursache der Katastrophe vergleicht, die über ängstliche Tiere, Bäume, das Wasser, den Sand und alles hereinstürzt, was von der Gewalt äußerer Kräfte ergriffen wird. […] Die Kunst des Krieges ist nichts anderes als die Kunst, solche Verwandlungen zu bewirken, und das Material, die Methoden, ja selbst der dem Feind bereitete Tod sind nur Mittel zu diesem Zweck; ihr eigentliches Objekt ist die Seele der Kämpfenden.« Simone Weil: Die Ilias oder das Poem der Gewalt [1940/41], in: Dies.: *Krieg und Gewalt. Essays und Aufzeichnungen*, Zürich 2011. S. 161–191, S. 182. Im vorliegenden Fall hingegen verhält es sich andersherum: Die Fotografie verstärkt die Subjektivität der Abgebildeten.

80 Schlechtriemen: Held als Effekt, S. 109.

einen Status zusprach, der die Exzeptionalität ihrer Handlungen unterstrich – gemäß Schlechtriemen erneut ein typologisches Kennzeichen für Held*innen.

Der Zusammenhalt der Wehrmachtssoldaten wurde im Bild weniger über eine von außen verordnete, militärische Leistung oktroyiert, sondern stellte sich vielmehr als zwischenmenschliches Einvernehmen der Männer untereinander dar. Anstatt mit der fotografischen Geste auf eine in sich geschlossene, andere ausschließende Gruppierung zu verweisen, richtete die Fotografie ihre Aufmerksamkeit auf eine Gruppe als einen losen, durch den am rechten Bildrand abgeschnittenen Soldatenkörper mit noch weiteren Soldaten vergrößerbaren Verbund untereinander bekannter und über zwischenmenschliche Nähe statt zwangsgemeinschaftlicher Fremdheit verbundener Männer – und in diese Gemeinschaft war visuell der Fotograf auf Augenhöhe mit eingeschlossen, im Gegensatz zu Munkácsi, der im Exil in den USA dann für seine ungewöhnlichen Perspektiven und sein meisterliches Können im Fotografieren bekannt werden sollte.

Die Fotos von 1914, 1933 und 1942 ließen sich in einer Abwandlung der Gedanken Warburgs in jeweils einen der äußeren Pole – dem Zeichen und dem Fetisch – einordnen, die gemäß Hartmut Böhmes Lektüre der Bildtheorie Aby Warburgs die Extremformen menschlicher Ausdrucksfähigkeit darstellen.[81] Zwar sind Fetische und Zeichen weder Symbole noch Bilder im eigentlichen Sinn, doch kann die Fotografie der Wehrmachtssoldaten als, wie Böhme es in Bezug auf Warburg formuliert, »Vergegenständlichung der Erregung«[82] angesehen und damit als Fetisch bezeichnet werden. Das Zeichen stelle gemäß Böhme für Warburg »eine reine Reflexivität des Ich, in absoluter Distanz, ohne Performanz und ohne Objektrepräsentanz«[83] dar. Die Reichswehrfotografien ebenfalls in Analogie zu Warburg als Zeichen zu lesen, bedeutet demnach, sie als Ausdruck einer distanzierten Repräsentation militärischer Macht ohne Bedeutung der einzelnen Individuen in den Marschreihen für die einzelnen Betrachter*innen wahrzunehmen.

Zwischen den Fotografien von 1914/1933 und derjenigen von 1942 fand in dieser Lesart ein Umschlag statt, der vom Bild der Reichswehr als Zeichen, das die Rezeption auf Distanz hielt, zum Bild der Wehrmacht als Fetisch führte, welches die Rezeption mit einverleibte.[84] Gerade die Wandlung der Soldaten vom abstrakten Zeichen mit Repräsentationscharakter zum leidenschaftlichen Fetisch der kämpferischen Männergemeinschaft im Krieg konnte folglich die Betrachter*innen mit in ihren Bann ziehen, da sie aus dem gehorsamen Pflichterfüller einen berauschten Krieger formte, der weder anders konnte noch anders wollte. Die Fotografie der Wehrmachtssoldaten von 1942 verfügte demnach über visuelle Strategien, die Betrachter*innen in besonderem Maße zu einer affektiven Wahrnehmung zu verleiten. Auch moralische

81 Böhme: Aby M. Warburg, S. 147–148.

82 Ebd., S. 153.

83 Ebd.

84 Vgl. zum Begriff des »Einverleibens« in Bezug auf Bildwirkungen auch die Begriffe »Inkarnation«, »Personifikation« und »Inkorporation« bei Mondzain: *Können Bilder töten?*

und affektive Aufgeladenheit ist mit Schlechtriemen ein typologisch auszumachendes Kennzeichen von Heroisierungen.[85]

»Heldinnen und Helden sind Ausnahmeerscheinungen, keine Durchschnittstypen«, so fasst Schlechtriemen zusammen, wie Held*innen typologisch gefasst werden können,

> – insofern sind sie außerordentlich. Sie richten sich nach ihren eigenen Gesetzen und überschreiten andere, das macht sie zu transgressiven Gestalten. Sie affizieren, haben einen appellativen Charakter und sind damit affektiv aufgeladen. Des Weiteren sind sie kämpferisch, d. h. bereit ihr Leben aufs Spiel zu setzen; zudem gibt es wohl keinen Helden ohne Helden*tat* – ohne dass er aktiv in Erscheinung treten würde, und sei es durch die Aktivität des heroischen Wartens.[86]

Die von Schlechtriemen festgestellten typologischen Eigenschaften »(1) Außerordentlichkeit, (2) Autonomie und Transgressivität, (3) moralische und affektive Aufgeladenheit, (4) Agonalität sowie (5) eine starke Agency«[87] machten, wie die Bildanalyse der Fotografie von 1942 im Abgleich zu dem Foto von Munkácsi und der Doppelseite aus dem *Illustrierten Blatt* zeigt, auch aus den Wehrmachtssoldaten im Unterschied zu den Reichswehrsoldaten nicht nur ganze Kerle, sondern echte Helden.

Die Fotografie von 1942 stellte also eine Heldenbehauptung auf.[88] »Die Behauptung«, schreibt Gustave Le Bon in seinem Text über die Massenpsychologie, »hat aber nur dann wirklichen Einfluß, wenn sie ständig wiederholt wird, und zwar möglichst mit denselben Ausdrücken. Napoleon sagte, es gäbe nur eine einzig ernsthafte Redefigur: die Wiederholung. Das Wiederholte befestigt sich so sehr in den Köpfen, daß es schließlich als eine bewiesene Wahrheit angenommen wird.«[89] Die Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg, die zwischen 1939 und 1945 im Deutschen Reich veröffentlicht wurden, schienen diesem Ausspruch Le Bons gerecht zu werden. In immer neuer Form erzählten die Fotografien vom Heldenkampf der Wehrmacht und durchaus auch unter Wiederholungen desselben visuellen Ausdrucks, was nun im nächsten Kapitel noch einmal vertieft werden soll.

85 Tobias Schlechtriemen: Der Held als Effekt. *Boundary work* in Heroisierungsprozessen, in: *Berliner Debatte Initial* 29 (2018) H. 1, S. 106–119, S. 109.

86 Ebd.

87 Ebd., S. 108–109.

88 Sonderforschungsbereich 948: Heroisierung.

89 Gustave Le Bon: *Psychologie der Massen* [1895], Stuttgart 1973, S. 88.

2 Heldentum als Wahrnehmungsmuster

Durch die Wiederholung immer gleicher Soldatenrepräsentationen in Variationen wurde aus der Heldenbehauptung ein Angebot der Zeitschriften, Heldentum als Wahrnehmungsmuster zu etablieren. Ein Blick auf eine einzelne Soldatenfotografie konnte vor diesem Hintergrund genügen, um zu erkennen, dass der fotografierte Soldat seitens der Rezipient*innen als Held wahrgenommen werden sollte. Die bislang beschriebenen Fotografien beinhalteten verschiedene Heldengesten: Meist waren virile, durchtrainierte Männer in Wehrmachtsuniformen zu sehen. Auf manchen Fotos trugen die Soldaten lässig ihre Waffen. Andere zeigten als Gesten auf Männerkörper in autonomen, stets aber auf die Kameraden Bezug nehmenden Bewegungen bei insgesamt gleicher Zielrichtung ihrer Handlungen. Sie lenkten die Aufmerksamkeit auf die körperliche Anspannung, die im leicht geöffneten Mund oder in Blicken, die anderes als den Fotografen fokussierten, symbolisiert wurden. Dabei mussten nicht alle Heldengesten in einem Foto erscheinen – allein eine lässige Körperhaltung konnte genügen, um darin den Helden zu erkennen.

Hiermit war aber noch nicht deutlich geworden, was das Held-Sein zu bedeuten hatte – außer, dass es mit dem »Wehrmachtssoldaten« an sich visuell synonym gesetzt worden war. Um ein tiefergreifendes Verständnis einer zeitgenössischen Definition des Heldentums zu erhalten, ist folglich eine Erweiterung des Blicks notwendig. Im Folgenden werden dementsprechend die den Fotografien beigefügten Texte stärker als bislang in die Analyse mit einbezogen. Denn auch die Texte schufen als Teil der fotografischen Geste Wahrnehmungslenkungen für die Fotos. Heldentum war vor allem in diesen die Fotografien begleitenden Texten eine Denkrichtung, die der Wahrnehmung der Bilder vorgeschaltet war. In Bildbänden,[90] aber auch in der Sonderausgabe der *Westfront-Illustrierten* »Soldatenantlitz in der Schlacht«, folgte einer Heldenbehauptung zu Beginn in Textform die Repräsentation von Fotografien. Diese verliehen ihrerseits den textlich abstrakt bleibenden Aussagen sichtbare Evidenz, füllten sie mit dem Anblick des Lebens und sollten darüber das Heldentum der Wehrmacht auch für die nachgeborenen Generationen archivieren.[91] In Illustrierten fanden sich die sprachlichen Heldenbehauptungen oft in den Textbeigaben direkt neben oder unter einzelnen Fotografien. Der Kontext der Veröffentlichung ersetzte somit in jeder Reproduktion den Kontext der Aufnahme der jeweils zu sehenden Fotografie, in welcher das im Bild nicht mehr Sichtbare noch sichtbar war, ein Fotograf aus einem bestimmten Anlass eine Kamera zur Hand genommen und auf den Auslöser gedrückt hatte.

Der Titel der Sonderausgabe »Soldatenantlitz in der Schlacht« füllte diese Lücke der Bildkontextualisierung mit einem im Wort »Schlacht« imaginär bleibenden Kampfkontext, verschob durch das Wort »Antlitz« den Fokus der Bildbetrachtung weg vom Körper hin zum Gesicht, dessen Mimik sowie Ausdruck und forderte dazu auf, alle

90 Bspw. Kurt Student (Hg.): *Kreta, Sieg der Kühnsten vom Heldenkampf der Fallschirmjäger*, Graz 1942; Eric Borchert: *Entscheidende Stunden. Mit der Kamera am Feind*, Berlin 1942; Karl Weiss (Hg.): *Das Gesicht des Krieges* (Deutsche Kamera-Almanach, 31), Berlin 1940.

91 Vgl. u. a. *Die Wehrmacht*, 6. Juli 1940 (Sonderausgabe: Frankreichs Zusammenbruch), S. 23.



Abb. 8 »Bedienung einer Pak nach der Vernichtung eines feindlichen Panzers«, in: *Soldatenantlitz in der Schlacht* (Die kleine Westfront-Illustrierten Reihe), hg. v. Walter von Reichenau, Paris/Berlin 1942, Abb. 7: PK Hähle.

Gesichter zusammen als repräsentativen Ausdruck des idealtypischen Kämpfers inmitten seines Kampfes wahrzunehmen. Beim Durchblättern des Sonderheftes konnte auffallen, dass nur vier der insgesamt 59 zu sehenden Soldaten lachten (Abb. 8–9).[92] Das auf der allerletzten Seite des Heftes direkt in der Bildmitte platzierte Lachen, das die weißen Zähne zum Vorschein brachte und die Haut in Falten warf (Abb. 9), stand im Kontrast zu den angespannten Mundwinkeln der Soldaten in anderen Fotografien, welche über einen ähnlichen Ernst beziehungsweise einen ähnlich angespannten Gesichtsausdruck verfügten, wie er in den drei bereits beschriebenen Abbildungen zu sehen war (Abb. 2, Abb. 3, Abb. 6). In den Kontaktkopien der Negative, die wie die Fotos im Heft von denselben Fotografen der PK 637 aufgenommen wurden, finden sich hingegen durchaus zahlreiche Fotografien lachender oder lächelnder Soldaten – auch diese Differenz verweist auf die Bedeutung eines ernsten Gesichtes für eine Publikation, die den Anspruch hatte, das Antlitz inmitten des Kampfes zu zeigen.[93]

Die fotografischen Ausnahmen lachender Soldaten der somit gleichzeitig vorgestellten Regel, das Soldatenantlitz sei ernst und angespannt gewesen, konnte dazu auffordern, wieder zurück zu den Bildangaben zu blättern. Dort stand in der Bild-

92 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, Abb. 40.

93 Exemplarisch das Bild eines Soldaten, der die Zeitung *Wacht im Osten* nach oben hielt, umringt von zahlreichen Kameraden, die ebenfalls nach der Zeitung griffen: Bild 101 I – 019 – 1213 – 16, Fotograf: PK Kipper (Polen, Mai 1941), BArch-Bildarchiv Koblenz.



Abb. 9 »Richtkanonier nach der Vernichtung mehrerer Sowjetpanzer«, in: *Soldatenantlitz in der Schlacht* (Die kleine Westfront-Illustrierten Reihe), hg. v. Walter von Reichenau, Paris/Berlin 1942, Abb. 40: PK Hähle.

unterschrift: »Hähle: Richtkanonier nach der Vernichtung mehrerer Sowjetpanzer.«[94] Überflog man nun alle Bildunterschriften, die auf einer einzelnen Doppelseite Platz fanden, zeigte sich, dass sie ausnahmslos angaben, die Fotos seien in Situationen der Kampfvorbereitung, unmittelbar während eines Kampfes oder in der Nähe von Frontkämpfen aufgenommen worden, die noch nicht abgeschlossen waren, etwa bei der Versorgung Verwundeter. Das letzte Bild des lachenden Soldaten und das der drei jubelnden Soldaten, welches die (mit der vorher zitierten nahezu identischen) Bildunterschrift »Hähle: Bedienung einer Pak nach der Vernichtung eines feindlichen Panzers«[95] trug (Abb. 8), waren nicht nur durch das Lachen der Soldaten eine Ausnahme, sondern auch, da die Bildunterschriften als Einzige einen siegreich abgeschlossenen Kampf angaben. Damit wurden die gesehenen ernsten und angespannten Gesichter als emotional adäquate Ausdrücke und als solche einer weiteren Heldengeste in eine

94 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, S. 11.
95 Ebd.

typologische Zeitlichkeit eingeordnet. Der Kampf der Wehrmacht, wie ihn die illustrierte Sonderausgabe vorzeigte, war ernst und angespannt. Diese Gewissenhaftigkeit aber führte am Ende zur Freude über die erfolgreiche Vernichtung der Gegner. Auch dies lässt jedoch noch keine weiterreichenden Interpretationen der Aussage der Fotos zur fotografischen Heldenkonzeption im Nationalsozialismus zu.[96]

2.1 Blicklenkung IV: Kämpfen

Erst die Hinzunahme ausführlicherer sprachlicher Beigaben des Sonderheftes verdeutlichte, was die Rezipient*innen in dem »Soldatenantlitz« erkennen sollten. Die Abbildungen wurden durch eine Einleitung von Walter von Reichenau, dem Kommandanten der 6. Armee, begleitet.[97] Hier wurde erwähnt, dass in »vergrösserten Ausschnitten aus Momentaufnahmen«[98] die Gesichter ausgewählt wurden, um den »Kämpfer, im wahrsten Sinne des Wortes: ausser sich«[99] zeigen zu können. Nur zwei Fotografien – eine davon zeigte die jubelnden, die andere die Gruppe lässig marschierender Soldaten – stellten demnach, erkennbar daran, dass sie als einzige im Querformat über eine Doppelseite abgedruckt wurden, »Momentaufnahmen« dar. Bei allen anderen im Hochformat und auf nur einer Seite reproduzierten Bildern handelte es sich um »vergrösserte Ausschnitte«,[100] so die Angabe, die sich visuell in der Grobkörnigkeit und Unschärfe spiegelte.

Zur Abbildung mit den jubelnden Soldaten unternahm von Reichenau eine Bildbeschreibung, welche zunächst Szenen aufnahm, die vor der Aufnahme lagen und das Foto in einen Handlungszusammenhang stellten: »In Massen griff der Feind an, näher kommen die Panzer. Jeder fühlt die Entscheidung: Du oder ich! Da bricht unter einem Treffer ein feindlicher Panzer mit gewaltiger Detonation und himmelhoher Wolke in Stücke. Sieg!«[101] An dieser Stelle erhielt das Wort »Sieg« eine eigene

96 Auch in den Porträtfotografien des Scherl-Archivs findet sich bei lächelnden Porträts oft auf der Rückseite die Betonung, dass trotz harter Kämpfe die Stimmung gut gewesen sei oder dass wegen erfolgreichem Kampf gelacht wurde: »Ein Sieg ist erfochten!/ Es waren harte Stunden, die die Infanteristen zu überstehen hatten. Nun haben sie es geschafft und die Gesichter drücken die Genugtuung darüber aus.« Bild 183 – 5205a, Fotograf: PK Hähle (Atlantic), 24.6.1942, Sowjetunion; oder: »An der Sowjetfront: Soldaten in weiss. – Trotz aller Beschwernisse des Einsatzes wird die gute Laune nicht verloren.« Bild 183 – B 18608, Fotograf: PK Henisch, März 1942; BArch-Bildarchiv Koblenz (Hervorh. i. O.)

97 Der Armeeoberbefehlshaber Generalfeldmarschall Walter von Reichenau (1884–1942) war gemäß Hürter zu einem großen Bestandteil mit verantwortlich daran, dass der »Judenmord im Bereich der südlichen Heeresgruppe bei der 6. Armee seine größte und schrecklichsten Ausmaße erreichte«, unter anderem durch seine »antisemitische Radikalität«. Johannes Hürter: *Hitlers Heerführer. Die deutschen Oberbefehlshaber im Krieg gegen die Sowjetunion 1941/42* (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, 66), München 2006, S. 576.

98 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, S. 5.

99 Ebd. Orthografie wie im Original.

100 Ebd.

101 Ebd., S. 6.

Bedeutung und bezog sich nicht auf eine Kriegshandlung, sondern nur auf einen einzelnen Momentausschnitt und kam den Bruchteilen einer Sekunde, die zur Aufnahme einer Fotografie benötigt werden, sehr viel näher als dem Kriegsverlauf im Gesamten. Die Vielzahl der Gegner im Krieg wurde gemäß von Reichenau in einem Zweikampf über das »Du oder ich!« aufgelöst, die Bedrohung als gewaltiger Hintergrund für Kämpfe gezeichnet, die sich aber jeweils von Angesicht zu Angesicht zweier Individuen entschieden.[102] Dann wurde, indem die Perspektive pluralisiert wurde, das »Du« zu einem Panzer mit seiner gesamten Besatzung (und also mit mindestens zwei Mann). Der Begriff der »Massen« inszenierte als Hintergrund des Bildes ein gewaltiges Heeresaufgebot, das im Krieg aufeinandertraf, entschieden wurde der Kampf aber zwischen Individuen. Die ausschlaggebenden Handlungen vollzogen immer die einzelnen Soldaten, jeder Mann und jede Haltung zählte, sollte der Krieg gewonnen werden. Denn die anschließende Beschreibung diente der im Bild zu sehenden Szenerie, pluralisierte das »Ich« einerseits in ein Dreigestirn, betonte aber andererseits die Bedeutung der Soldaten als Individuen, die zusammenhielten: »Drei Mann an einem Geschütz haben es vollbracht, dreifach der Jubel und doch nur ein Klang. Nicht nach dem Feinde richtet sich der Blick, nein, jeder sieht das Auge des Kameraden. Wie in einem Hohlspiegel sammelt sich die Seligkeit des Sieges und der Kameradschaft.«[103]

Der einheitliche Klang teilte sich in von Reichenaus Worten in drei Stimmen auf, die Gruppe, die gegen den Feind zog, zeigte sich als Ansammlung von Kameraden, die sich gegenseitig ansahen und wahrnahmen. Der Text verschob einmal mehr den Blick von den zum Jubel erhobenen Armen auf die Gesichter der Soldaten, denn genau hierin könnte »die Seligkeit des Sieges und der Kameradschaft« erkannt werden, die als Antwort auf die vorgeschaltete Frage gelten könne: »Warum nimmt der Soldat so freudig Entbehrungen und jede Gefahr auf sich?«[104] Die im Sonderheft versammelten Fotografien, so von Reichenau, gäben am besten die Antwort wieder.

Denn diese Fotos seien nahezu Meisterwerke, die es so im Ersten Weltkrieg noch nicht geben konnte, da gemäß von Reichenau der »Gedanke, durch wahrhaftige Kriegsbilder das Volk innerlich zu beteiligen an dem grossen Opfer, das es doch bringen musste, […] damals noch nicht geboren«[105] war. Die Aufnahmen des »Grossdeutschen Freiheitskampfes«, wie von Reichenau den Krieg bezeichnete, erfüllten eine bereits im Ersten Weltkrieg vorhandene, tiefe Sehnsucht nach »Darstellungen, die keine nachempfindende Menschenarbeit umfälschen konnte«.[106] Diese Aussagen wiesen nicht nur die im Vergleich zum meisterlichen Können Munkácsis hervorstechende mangelnde Qualität so mancher PK-Fotos als absichtlich aus, da nur im Format des

102 Zur Bedeutung des Zweikampfs für Heroisierungen vgl. Stefan Tilg/Ralf von den Hoff: Zweikampf, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (23. 1. 2018), DOI: 10.6094/heroicum/zweikampf.

103 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, S. 6–7.

104 Ebd., S. 6.

105 Ebd., S. 2.

106 Ebd., S. 1.

Schnappschusses die unmittelbare Nähe des Kampfes visuell sichtbar werden konnte. Sie betonten auch die emotionalen Verbindungen, diesmal nicht unter Kameraden, sondern zwischen den Fotografierten und den Betrachter*innen. Nur wer emotionale Kälte an den Tag lege, sei imstande, in der Momentaufnahme oder der Vergrößerung etwas anderes zu sehen als das, was von Reichenau als den Kern der Bilder angab: den Kampf, der das »Wesen des Krieges«[107] sei, »erhaben und heilig«.[108] In diesem Sinne fragte von Reichenau:

> Wer dürfte es wagen, angesichts dieser von heiligem Feuer erfüllten Gesichter noch vom verrohenden Einfluss des Krieges zu sprechen. [sic!] In diesen vergrösserten Ausschnitten sehen wir den Kämpfer, im wahrsten Sinne des Wortes: ausser sich. In solchen Augenblicken ist es ihm vergönnt, – und das ist vielleicht das tiefste Geheimnis des Soldatentums – einmal die enge Bahn des Irdischen zu verlassen und »mit dem Scheitel die Sterne zu berühren«.[109]

Nicht durch den Tod oder den Moment des Sterbens, nicht durch den erfolgreichen Ausgang eines Kampfes, sondern allein inmitten des Kriegsgeschehens – bei durchaus ungewissem Ausgang – erfuhren dieser Ansicht nach die Soldaten ihre Verwandlung in liminale Figuren, welche die Sphären des Irdischen und Himmlischen, des Profanen und Sakralen miteinander in Verbindung brachten.[110] Und noch mehr: Sie transgredierten die Limitierung des eigenen Körpers und überschritten solcherart die Grenze, welche die Welt der »Normalsterblichen« zusammenhielt. Das Heldenbild von Reichenaus deckt sich hier mit der Heuristik des Soziologen Tobias Schlechtriemen, denn, so schreibt Letzterer, der Held »richtet sich autonom nach seinen eigenen Gesetzen, verstößt gegen etablierte Normen und ist in der Lage, Dinge zu tun, die ›normale‹ Menschen nicht zu tun vermögen – gegebenenfalls mit der Konsequenz, das eigene Leben zu opfern.«[111] Damit betonte Reichenau in seiner Einleitung nicht nur, dass die zu sehenden Bilder alle direkt inmitten der Kämpfe aufgenommen worden und den Fotografen der Propagandakompanien Aufnahmen gelungen seien, die im vorhergehenden Krieg nicht beziehungsweise kaum aufzufinden gewesen wären.[112] Der Text gab ebenfalls an, dass die Bereitschaft zu kämpfen die Helden von nicht heroischen Menschen unterschied, nicht aber erfolgreiches Kämpfen, das den Sieg brachte, hierfür entscheidend zu sein hatte.

Denn gerade in dem Moment des Kampfes habe sich gemäß von Reichenau in den Augen der Soldaten die »Entrücktheit und Versenkung« gezeigt, die »tatbereite

107 Ebd., S. 2.
108 Ebd., S. 2–3.
109 Ebd., S. 5.
110 Olmo Gölz: Typologisches Feld des Heroischen, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (6. 11. 2018), DOI: 10.6094/heroicum/tfhd1.0.
111 Schlechtriemen: Der Held als Effekt, S. 111.
112 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, S. 2.

Erregung und jenes seltsame Jauchzen in der Brust, wenn es zum Sturm geht.«[113] Die freiwillige Entscheidung jedes Einzelnen, in den Krieg zu ziehen und die Gefahr auf sich zu nehmen – ein Entschluss, der diesen Männern zu einer ihnen eigenen Seligkeit verhelfe, da sie, nach einer Phase großer Anspannung und Nervenkitzels, die Erleichterung, überlebt zu haben, den Feind geschlagen zu haben, aber auch die emotionale Nähe der Männer an ihrer Seite erführen –, wurde auf die Gesichtsausdrücke der fotografierten Soldaten projiziert. Der Soldat als Held fand seine individuelle Erfüllung nur im Kampf mit und für andere Männer an seiner Seite, und dies darzustellen, so der Text, sei die Hauptaufgabe der Fotografien.

Die Fotografien, die jeweils als »das ›echte‹ Bild«[114] von dieser Verwandlung der Soldaten zeugten, wurden darüber hinaus zu Heiligenbildern erhoben, die nicht mehr infrage gestellt werden sollten. Denn sie seien in der Lage gewesen, den im Ersten Weltkrieg gehegten Wunsch nach »unbestechliche[n] Dokumente[n] des Kampfgeschehens« zu entsprechen, »die keine nachempfindende Menschenarbeit umfälschen« könnte.[115] Die Einleitung forderte also nicht nur dazu auf, die Blicklenkungen des Sonderheftes der *Westfront-Illustrierten* wahr- und in Folge anzunehmen, sondern eröffnete die Fotosammlung mit einer Art Freund-Feind-Drohung: Diese Bilder der zu Helden verwandelten Soldaten seien echt, und wehe jemand wage es, dies anzuzweifeln; das käme einem Angriff auf die hier im Heft versammelten Soldaten gegenüber gleich, die »nur Leben vernichte[n], um Leben zu schaffen«.[116]

Die Wahl des Verbs »vernichten« war nicht zufällig. Das präsentierte Tableau machte unter anderem deutlich, dass, wer nicht für den Kampf der Soldaten war, sich gegen sie stellte und zum Feind werden konnte. Somit war eine weitere Aufgabe der Fotografie, jegliche Kritik am Kampf der Wehrmacht zu verhindern – sowohl gegnerische Panzer als auch Kritik aus den eigenen Reihen sollten »vernichtet« werden. An die beschriebene Freude über den vernichteten Panzer stand unmittelbar angeknüpft der Ausruf: »Dafür [für den Tod des Gegners im Krieg, Anm. VM] lohnt es zu leben, dafür wagen wir zu sterben.«[117] Die emotionale Nähe, die zuvor evoziert wurde, kippte in eine tödliche Verbindung, die keinen Ausweg zulassen wollte. Die Soldaten erhielten im Kampf eine Weihung, die, wie oben bereits angedeutet wurde, einer Sakralisierung glich, das heißt, ausdrücklich im Tod des Gegners lag die Chance zur Held-, aber auch Mannwerdung. Gerade durch diesen Anspruch einer heroischen Männlichkeit aber waren potenziell alle Männer angesprochen, denen kein Spielraum gelassen wurde, die Heroisierung nicht mitzuspielen – wer sich der Heldenerzählung der deutschen Wehrmacht entzog, wurde zum Feind, und Feinde galt es, wollte man leben, zu vernichten.[118] Wer sich dem Kriegsdienst verweigerte, wer nicht zum solda-

113 Ebd., S. 6.
114 Ebd., S. 5.
115 Ebd., S. 1.
116 Ebd., S. 3. Vgl. hierzu ausführlicher III.1.3 der vorliegenden Arbeit.
117 Ebd., S. 7.
118 Vgl. hierzu ausführlicher III.1.2. der vorliegenden Arbeit.

tischen Helden und Todgeweihten werden wollte, war hier in den Worten Reichenaus zum Feind erkoren worden.

Auch die Heimat war in diesem Zirkelschluss nicht ausgespart: »Vielleicht«, so schrieb von Reichenau abschließend, »findet manches Herz in der Heimat einen Trost in der Gewissheit, dass der Geliebte als freudiger Kämpfer und Sieger gestorben ist.«[119] Auch derjenige, der starb, blieb demnach Sieger, denn gewonnen wurde nicht nur ein Kampf, gewonnen wurde – egal bei welchem Ausgang – im Kampf die moralische Erhebung der Kämpfenden. Diese Kämpfenden aber blieben stets in enger Verbindung zur Heimat. Damit war eben auch gesagt, dass die Nähe des Todes im Feld der Beitrag der Soldaten war, das Leben in der Heimat – und der sich dort befindenden geliebten Menschen – zu sichern. Anders gesagt: Ohne den Kriegstod wäre das Leben in Gefahr; wer noch am Leben war, verdankte dies allein den heldenhaft im Kampf ihren Mann stehenden Soldaten.

Nur ein Viertel der Fotografien allerdings wies eine Bildunterschrift auf, die das Fotografierte solcherart in den Zusammenhang mit einem Kampfgeschehen stellte, wie von Reichenaus Einleitung dies veranschlagte. Viele trugen Bildunterschriften wie etwa »Altmeyer: Ritterkreuzträger Leutnant Portsteffen holt in einer Kampfpause Milch für seine Männer« oder »Kipper: Verwundeter Artillerist«, und verwiesen eher auf die Gefährdung der Soldaten, aber auch die funktionierende Kameradschaft an der Front, auch zwischen Vorgesetzten und Untergebenen.[120] Auch den Worten gelang es scheinbar nicht, auf den tatsächlichen Augenblick des Kampfes Bezug zu nehmen, stattdessen ließen sie die Kampfnähe nur erahnen, indem etwa die Worte »Ritterkreuzträger«, »Kampfpause« und »verwundet« auf einen – zuvor stattgefundenen – persönlichen Einsatz im Krieg verwiesen.

Je drastischer die Umgebung aus den Ausschnitten entfernt wurde, desto weniger ließ sich überhaupt etwas in Bezug auf den Kontext des fotografierten Momentes in den Fotografien erkennen. Die Männer der schneidigen Kriegerhorde, fotografiert vom PK Fotografen Reindl und betitelt mit »Infanteristen nach dem Sturm«, erschienen im Foto viel zu lässig, als dass sie sich gerade wirklich inmitten eines Kampfes befinden könnten (Abb. 6). Die Verwandlung dieser Männer zu Helden, die ja gemäß von Reichenau in genau dem Moment des Kampfes erfolgte, musste demnach vor der Aufnahme der Fotografie stattgefunden haben. Die beiden aufeinander Bezug nehmenden Soldatenporträts, fotografiert von Schmidt und Hähle, betitelt mit »Pionier während der Bildung eines Brückenkopfes« und »Pionier beim Kampf um eine Brücke« zeigten zwei Männerköpfe mit Stahlhelm, nicht mehr, nicht weniger (Abb. 3). Zusätzlich ließ die durch die Wahl des Ausschnittes umso stärker wirkende Nähe der Fotografierten zum Fotografen und durch die Blicke der Fotografierten in Richtung Kamera an vielleicht vieles, vor allem aber eher schwer an einen zeitglich stattfindenden Kampf denken.

119 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, S. 8.
120 Ebd., o. S.

Die Zuspitzung auf den Moment des Kampfes im Text fand genau über das Vorhaben, vor allem das »Soldatenantlitz« zu zeigen, kaum oder sogar keine Entsprechung in den Fotografien. Denn auch die erste Fotografie eines nackten Oberkörpers durch den PK-Fotografen Herber, in der die Armbewegung des Soldaten andeutete, dass der »Kanonier der Artillerie im schweren Gefecht«,[121] wie die Bildunterschrift lautete, vielleicht gerade tatsächlich den Schuss auf den Gegner vorbereitete, war in keiner Zwei- geschweige denn Nahkampf-Situation im Heft abgedruckt worden, sondern als Porträt, auf dem kein Gegner zu sehen war. Ein Zeugnis, das als das »›echte‹ Bild«[122] »wahrhaftige Kriegsbilder« vermittelte,[123] da es direkt in dem Moment des Kampfes aufgenommen worden sei, war diese Fotografie nicht. Doch konnte darüber der Kreis derjenigen, die mit der Gewalt viriler Männlichkeit zu rechnen hatten, durch potenziell zu kritische Rezipient*innen erweitert werden.

2.2 Blicklenkung V: Fotografieren

Die Einleitung des Sonderheftes »Soldatenantlitz in der Schlacht« verwies durch folgende Worte von Walter von Reichenau auf die Fotografen als Urheber der Fotos: »Dieses Buch ist ein Werk der PK-Männer meiner Armee. Sie schufen damit unseren Soldaten, aber auch sich selbst ein Ehrenbuch.«[124] Von Reichenau, der Kommandant der 6. Armee, war bekannt für seine besondere Wertschätzung der Propagandakompanien.[125] Diese Haltung zeigte sich auch in der Einleitung zum »Soldatenantlitz in der Schlacht«: »Meine PK-Männer hatten deshalb den Auftrag, mit ihren Kameras Kriegsgeschichte zu schreiben, unwiderlegbare Zeugnisse des Heldentums ihrer Kameraden heimzubringen – dem Kämpfer zur Ehre, der Heimat zum Stolz.«[126] Mit den Begriffen der Ehre, des Stolzes, des Heldentums und der »unwiderlegbaren Zeugnisse«, welche die Kamera lieferte, setzte der Kommandant zwei Prämissen, die hinterfragt werden müssen. Erstens ging er von einer Objektivität soldatischen Heldentums aus (was eine Heldenbehauptung darstellt), das, zweitens, über die Annahme eines Authentizitätscharakters der Kamera, deren Fotografien stets Aufzeichnungen und Bürgen der Wirklichkeit seien, im Foto als solches erscheinen könnte (was auf eine erste Wiederholung der Behauptung hinweist).[127]

121 Ebd., Abb. 1.
122 Ebd., S. 5.
123 Ebd., S. 2.
124 Ebd., S. 1.
125 Beeker: Konstruktionen des Krieges, S. 61.
126 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, S. 3.
127 Sonderforschungsbereich 948: Heroisierung. Kritisch zur teilweise in der Forschung zu sehenden, unreflektierten Übernahme der Annahme, dass die PK-Fotografien über ihren Abbildungscharakter auch einen realitätsnahen Zugang zur Vergangenheit ermöglichten, vgl. Jens Jäger: Fotografie als historisches Dokument, in: *Fotogeschichte* 32 (2012) H. 124, S. 13–18, S. 15. Allgemein hierzu Karl Prümm: In der Hölle – im Paradies der Bilder. Medienstreit und Mediengebrauch, in: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 20 (1995), S. 13–27;

Doch Helden gibt es nicht per se, sie werden gemacht, zum Beispiel über die PK-Fotografien, und die Helden der einen können die Feinde der anderen sein.[128] Wer als selbstloser Kämpfer für Gerechtigkeit erscheint, kann gleichzeitig Taten verüben, die ihn als Verbrecher ausweisen.[129] Gerade die 6. Armee, so zeigte unter anderem die Wehrmachtsausstellung ab Mitte der 1990er Jahre, kann als maßgeblicher »Vollstrecker der Eroberungs- und Vernichtungspolitik«[130] im Krieg gegen die Sowjetunion angesehen werden. Von Reichenau selbst war spätestens in der Nachkriegszeit bekannt für seinen aggressiven Antisemitismus und seine »besondere Radikalität«.[131] So plante er etwa im Verbund mit dem SD das vor allem vom Sonderkommando 4a durchgeführte Massaker in der Schlucht Babyn Jar (Ukraine), dem über 30.000 Jüdinnen und Juden in kürzester Zeit zum Opfer fielen, und an dem sich auch Soldaten seiner Armee beteiligt hatten.[132]

Sichtbar waren die unter dem Kommando von Reichenaus verübten Verbrechen in den Zeitschriften nicht. Heldentum ist demnach ein Attribut, das Subjekten unter Auslassung bestimmter Informationen in spezifischen Kontexten zugeschrieben und von einem größeren Publikum geteilt wird.[133] Mitglieder der Propagandakompanien stellten mit ihren Wort- und Bildberichten jene auf Auslassungen der begangenen Verbrechen angewiesene Heldenbehauptungen auf, die über die Publikation durch weitere Akteure wie Zeitungsredakteure, Drucker, Layouter und andere wiederholt,

Jens Ruchatz: Bleiwüsten zur Austrocknung der Bilderflut. Susan Sontag und die Kritik an der fotografischen Reproduktion, in: *Fotogeschichte* 32 (2012) H. 126, S. 11–22. Bezogen auf Kriegsfotografie Agnes Matthias: *Die Kunst, den Krieg zu fotografieren. Krieg in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart*, Marburg 2005, bes. S. 14–17 und John Taylor: War, Photography and Evidence, in: *The Oxford Art Journal* 22 (1999) H. 1, S. 158–165; Rolf Sachsse: *Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation*, Köln 2003, S. 146–150. Zur erinnerungsgeschichtlichen Dimension der Fotos siehe Uziel: *The Propaganda Warriors*, S. 341, S. 418 und Klaus Kreimeier: Sensomotorik. Das unbegriffene Erbe der Propagandakompanien, in: Rainer Rother/Judith Prokasky (Hg.): *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkriegs*, München 2010, S. 306–318. Umfassender zum ›Erbe‹ der NS-Propaganda nach 1945 Paul: *Bilder einer Diktatur*; der Sammelband von Christian Kuchler (Hg.): *NS-Propaganda im 21. Jahrhundert. Zwischen Verbot und* öffentlicher *Auseinandersetzung,* Köln/Weimar/Wien 2014; sowie Jens Westemeier (Hg.): *»So war der deutsche Landser…«. Das populäre Bild der Wehrmacht*, Paderborn/München/Wien u. a. 2019.

128 von den Hoff u. a.: Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung, S. 4.

129 Vgl. hierzu die Erläuterungen zu Kippmomenten des Heroischen von Tobias Schlechtriemen: Grenzüberschreitung, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (13. 8. 2019), DOI: 10.6094/heroicum/gd1. 0. 20190813.

130 Bernd Boll/Hans Safrian: Auf dem Marsch nach Stalingrad. Die 6. Armee 1941/1942, in: Hannes Heer/Klaus Naumann (Hg.): *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1945* [Katalog zur Ausstellung »Vernichtungskrieg – Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944«], Hamburg 1996, S. 260–296, S. 262.

131 Hürter: *Hitlers Heerführer*, S. 576, zitiert nach Beeker: Konstruktionen des Krieges, S. 60. Vgl. auch ebd., S. 62–64.

132 Ebd.

133 Sonderforschungsbereich 948: Held.

dadurch gefestigt und einem größeren Publikum bekannt gemacht wurden.[134] Dabei spielte die ebenfalls stattfindende Heroisierung der PK als Soldaten eine wichtige Rolle, um die Wahrhaftigkeit der Heldenbehauptung zu verbürgen. Um dies nachzuvollziehen, lohnt es sich, die Repräsentation der Propagandakompanien in den Illustrierten mit in die Analyse ihrer Bildwelten einzubeziehen.

Bereits vor dem Beginn des Zweiten Weltkriegs diente die Einrichtung der militärisch organisierten Propagandakompanien, die mit der Kriegsberichterstattung in Bild, Film, Text und Rundfunk beauftragt waren, der Funktion, die Wehrmachtssoldaten zu heroisieren.[135] Die Idee hierzu nahm ihren Anfang in der Weimarer Republik, als viele Offiziere beklagten, dass die Deutschen im Ersten Weltkrieg unter anderem durch die Vernachlässigung der militärischen Berichterstattung ihren Gegnern unterlagen – auch hier stand eine offensichtliche Abgrenzungsbehauptung gegenüber dem früheren Krieg am Anfang.[136] Diese Ansicht ließ sich unmittelbar mit der sogenannten Dolchstoßlegende in Verbindung bringen, das eigene Volk sei dem Militär in den Rücken gefallen und habe so zur Niederlage Deutschlands beigetragen.[137] Die neu gehegte Hoffnung wurde vielerorts laut, dass eine Berichterstattung, welche die zivile und militärische Bevölkerung in eine tragende, emotionale Bindung zu bringen verstand, künftig die Fehler des Ersten Weltkriegs vermeiden könne.[138] Damit dieses gedankliche Band zwischen Soldaten und Journalisten nicht abreiße, sei, so die zeitgenössischen Erzählungen über die Propagandakompanien,

134 Zur Vielzahl der Akteure vgl. Holzer: *Rasende Reporter*, S. 70–76; Annette Vowinckel: *Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert* (Visual History. Bilder und Bildpraxen in der Geschichte,2), Göttingen 2016, S. 55–140. Zu dem Prozess von der Entstehung der Bilder bis zum Abdruck in Illustrierten: Scharnberg: *Die »Judenfrage«*, S. 27–99.

135 Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 23. Auch René Schilling: Die Helden der Wehrmacht, S. 552–556 behauptet hierbei eine Konzentration der Heroisierung auf Offiziere der Marine, um die Schmach des Ersten Weltkriegs wiedergutzumachen. Die vorliegende Arbeit wird hingegen zeigen, dass zumindest in den zeitgenössischen Illustrierten alle Wehrmachtssoldaten gleich welcher Waffengattung und welchen Ranges heroisch dargestellt wurde.

136 Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 23.

137 Zur Bezugnahme auf die Dolchstoßlegende vgl. neben Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht; Ders.: Blick zurück auf den vergangenen, Planung für den kommenden Krieg. Die Entwicklung der deutschen, militärischen Propaganda, in: Bruno Thoß/Hans-Erich Volkmann (Hg.): *Erster Weltkrieg – Zweiter Weltkrieg. Ein Vergleich. Krieg, Kriegserlebnis, Kriegserfahrung in Deutschland*, Paderborn/München/Wien u. a. 2002, S. 301–321 und Schilling: Die Helden der Wehrmacht, auch Ulrich Döge: Die Selbstdarstellung der Propagandakompanien in der Filmfachpresse, in: Rainer Rother/Judith Prokasky (Hg.): *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges*, München 2010, S. 180–190, S. 185. Vgl. auch: Gerhard Paul: Der Dolchstoß. Ein Schlüsselbild nationalsozialistischer Erinnerungspolitik, in: Ders. (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder* (Bd. 1: 1900 bis 1949), Göttingen 2009, S. 300–307.

138 Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 14. In diesem Sinne wurde bspw. die Denkschrift des Oberstleutnants Thaler, die er am 22. Mai 1919 verfasst hatte, 1939 zur Hervorhebung, wie bedeutsam die Einrichtung der PK für den Krieg sei, in der *F-Flagge*, Heft 1, nochmals abgedruckt. N 591/150, BArch-MArch Freiburg.

eine radikal neue Form der Kriegsberichterstattung notwendig gewesen.[139] So schrieb etwa Hasso von Wedel, der Leiter der Propagandakompanien, 1942 hierzu: »Wenn man den deutschen Kriegsberichter von heute dem Kriegsberichterstatter von ehemals gegenüberstellt, so wird einem sehr eindringlich die elementare Kraft klar, mit der die große Wende in Deutschland nicht alte Typen umwandelte, sondern kompromißlos neue an die Stelle der alten setzte.«[140] Zivile Angestellte seien von militärischen »Berichtersoldaten«[141] ersetzt worden, die erst nach achtsamer Prüfung ihrer persönlichen Eigenschaften, in erster Linie in Bezug auf ihre Einsatzfähigkeit im Krieg als Soldat, in zweiter Linie in Bezug auf ihre journalistischen Kompetenzen, innerhalb der Bevölkerung ausgesucht und an der Front zum Einsatz gekommen seien.[142] Mitglieder der Propagandakompanien wurden gemäß von Wedel von vornherein nur jene, die unter enormem Zeitdruck ihre journalistische Produktion herzustellen verstünden. Erforderlich seien weniger ästhetische oder intellektuelle Qualitäten, sondern vielmehr der Eindruck einer Simultanität von Kampf und Kampfberichten.[143]

Auch hier spielte der Kampf eine entscheidende Rolle: Letztlich sollten, etwa laut des Berichts eines Dr. Gabel im Sinne der im Westfeldzug stationierten Soldaten, der zivilen Bevölkerung vor allem die Kriegshandlungen nähergebracht werden, damit diese sich die Front nicht als den Bereich vorstellte, an dem Männer überwiegend miteinander Skat spielten.[144] In nationalsozialistischen Kreisen formierte sich darauf aufbauend der Gedanke, dass nur Soldaten selbst von Soldaten berichten könnten, Kriegsberichterstatter demnach Soldaten sein müssten statt zivile Begleiter der Armeen:[145] »Der PK-Mann«, so führte beispielsweise Joseph Goebbels aus,

> ist kein Berichterstatter im herkömmlichen Sinne, sondern ein Soldat. Neben Pistole und Handgranate führt er noch andere Waffen mit sich: die Filmkamera, die Leica, den

139 Damit übernahmen die PK tatsächlich Vorformen des gegenwärtigen Konzepts des »embedded journalism«, wie Hillgärtner vermutet. Dies.: *Krieg darstellen*, S. 142. Doch zeigt ihre Analyse, dass anhand der PK hier keine radikal neue, bisher nicht dagewesene Form der Kriegsberichterstattung entwickelt wurde, diese Konzepte vielmehr bereits seit der Antike, etwa bei Thukydides, bestanden und zeitnah zum Zweiten Weltkrieg vor allem von dem Kriegsfotografen Robert Capa verkörpert worden sei. Ebd., S. 142–155.

140 *Die Wehrmacht*, 6. Juli 1940 (Sonderausgabe: Frankreichs Zusammenbruch), S. 23.

141 Ebd.

142 Ebd.

143 Vgl. Scharnberg: *Die »Judenfrage«*, S. 66.

144 Erfahrungsbericht Dr. Gabel, 17. 12. 1939, Dillingen; RH 45/10, BArch-MArch Freiburg.

145 Im Golfkrieg 2003 wurde diese Idee wieder aufgenommen und durch den »embedded journalism« erweitert. Zwar waren hier Journalisten und Soldaten bezüglich ihrer Aufgaben wieder klar getrennt, doch stand ebenfalls die Nähe zwischen beiden im Vordergrund, um die Glaubwürdigkeit der journalistischen Erzeugnisse über Charakterisierungen wie »Augenzeugenschaft, Aktualität, Authentizität, […] Spontaneität und unverfälschte Darstellungen« zu erhöhen. Hillgärtner: *Krieg darstellen*, S. 16–17, S. 45–124, Zitat S. 17. Der Ursprung dieses Gedankens, so Hillgärtner, geht auf Thukydides' Geschichtsschreibung über den Peloponnesischen Krieg zurück, namhafte Höhepunkte ebenfalls vor dem Zweiten Weltkrieg bildeten Fransico de Goya und Robert Capa. Ebd., S. 17; vertiefend zu Thukydides ebd., S. 50–66, zu Goya ebd., S. 78–92, zu Capa ebd., S. 105–124.

> Zeichenstift oder den Schreibblock. Er ist in der Truppe ausgebildet worden, er lebt als Soldat unter Soldaten, kennt ihr Milieu, weil es das seine ist, spricht ihre Sprache, denkt in ihrem Denken und fühlt in ihrem Fühlen.[146]

Das Wort der »Kriegsberichter«, welches das Soldatische ausdrücklich beinhalten sollte, stärkte die ideologisch begründete Abgrenzung gegenüber der »Berichterstattung im herkömmlichen Sinn« und anderer Länder.[147] Denn, so die durch die Wortneuschöpfung erfolgte Zuschreibung, Kriegsberichter verstünden es eher als Kriegsberichterstatter, der Bevölkerung das Wesen des Krieges zu vermitteln. Die im selben Wort ebenfalls markierte Kameradschaft der Kriegsjournalisten mit den Soldaten betonte zudem die emotionale Bindung zwischen Kämpfern und Berichterstattern. Durch die Kopplung an die Dolchstoßlegende evozierte die Wortneuschöpfung der »Berichter« die Ansicht, dass das Überleben beider Gruppen – Journalisten und Soldaten – gegenseitig voneinander abhinge.[148]

Hasso von Wedel legte nahe, dass jedem Bericht visuell oder sprachlich eingeschrieben sein solle, in direkter Berührung mit dem Kampfgeschehen entstanden zu sein. Diese Nähe der Berichte zu den Kämpfen sowie die Verwischung der Grenze zwischen Berichtern und Kämpfern mache demnach erst die Authentizität und Glaubhaftigkeit der Kriegsberichterstattung und damit ihren Wert für die Heimat aus. Mit anderen Worten: Im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie war die Wahrheit nicht im Inhalt (etwa dem Kriegsverlauf), sondern der Form (etwa der soldatischen Bereitschaft zum Kampf), nicht in Fakten, sondern in den Emotionen, nicht in der Theorie, sondern in der Praxis und folglich vor allem nicht bei Journalisten, sondern nur bei Soldaten zu finden.[149] Denn die Berichterstattung der PK

> sieht freilich anders aus als die Tätigkeit der zivilen Kriegsberichterstatter von ehedem, und gerade dieser Unterschied bringt es mit sich, daß die Berichte gewiß nicht schlechter, sondern unendlich viel wirklichkeitsnäher und dadurch packender geworden sind. Berichte, die so im unmittelbaren Kampferlebnis entstanden sind, können überdies als

146 Zit. nach Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 26.

147 Zit. nach ebd.

148 Vertiefend zur Gleichsetzung der PK mit Soldaten: Martin Moll: Die Abteilung Wehrmachtspropaganda im Oberkommando der Wehrmacht. Militärische Bürokratie oder Medienkonzern?, in: Wolf Gruner/Nolzen, Armin (Hg.): *»Bürokratien«. Initiative und Effizienz* (Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus, 17), Berlin 2001, S. 111–150; Uziel: Blick zurück; Thomas Lienkamp/Armin Kille/Tristan Schäfer: Von fotografierenden Soldaten und soldatischen Fotografen. Zum Workshop ›Deutsche Kriegsfotografie im Zweiten Weltkrieg – Zwischen privater und professioneller Praxis, in: *Rundbrief Fotografie* 22 (2015) H. 4, S. 77–82. Aus Sicht der Zeitgenossen in der Erinnerung: Hasso von Wedel: *Die Propagandatruppen der Deutschen Wehrmacht* (Die Wehrmacht im Kampf, 34), Neckargemünd 1962; Ortwin Buchbender: *Das tönende Erz. Deutsche Propaganda gegen die Rote Armee im Zweiten Weltkrieg* (Schriftenreihe der Studiengesellschaft für Zeitprobleme, 13), Stuttgart 1978.

149 Hierzu auch Reichardt: *Faschistische Kampfbünde,* S. 19–36, der konstatiert, dass die Praxis der Kampfbünde der Ort gewesen sei, an dem die Ideologie sichtbar würde.

> Dokumente gelten. Als solche werden sie ihren Wert für die spätere Forschung und Geschichtsschreibung bewahren und so über unsere Zeit hinaus wirksam sein.[150]

Hiermit wurde eine weitere Aufgabe der Propagandakompanien ins Spiel gebracht: Neben den Anforderungen, Soldat zu sein, die Moral der eigenen Truppen zu stärken oder die Moral der gegnerischen Truppen zu schwächen, wurden PK-Mitglieder zu Chronisten, ihre Erzeugnisse zu bewusst für die spätere Geschichtsschreibung erstellten Quellen.[151]

Auch Walter von Reichenau widmete in seiner Einleitung zum Sonderheft »Soldatenantlitz in der Schlacht« mehr als die Hälfte des Textes den PK-Fotografen. Nach der anfänglichen Beschreibung, dass im Ersten Weltkrieg Fotografien – im Gegensatz zu unglaubwürdigen Schlachtengemälden – zu zeigen hätten, wie der Krieg »in Wirklichkeit« aussehe und »zur Erziehung und Ausbildung« dienen sollten,[152] vermerkte er: »Das war ein Irrtum, so wissen wir heute. Niemals können Bilder das gewaltige Erlebnis des Krieges ganz vermitteln, noch lässt er sich nach ihnen lehren.«[153] Allerdings, wie bereits aufgezeigt wurde, sollte im Zweiten Weltkrieg das vermeintlich wahre Antlitz des Krieges in Fotografien einen Ausdruck finden. Gerade die im Sonderheft versammelten Fotos sollten ja in der Lage sein, das »echte« Bild zu vermitteln.[154] Hier handelte es sich aber weniger um einen inneren Widerspruch der Argumentation, sondern vielmehr um eine bedeutsame Verschiebung von der »Wahrheit«[155] des Sichtbaren zur Wahrheit, die sich »im Wesen des Krieges«[156] und damit in einer allgemeinen Essenz statt einer konkreten Situation zeigte.[157]

Das fehlende Bild des Kampfes konnte demnach substituiert werden durch Fotos, die das Wesen des Kriege(r)s und die emotionale Beteiligung am Krieg sowie die emotionale Bindung aller – den Fotografierten, den Fotografen und den Betrach-

150 *Die Wehrmacht*, 6. Juli 1940 (Sonderausgabe: Frankreichs Zusammenbruch), S. 23.

151 Dies betonte ebenfalls, unter anderem, Borchert: *Entscheidende Stunden*, S. 29, indem er 1941 einen Text verfasste, als sei der Krieg vorbei und die Erinnerung daran wertvoll.

152 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, S. 2.

153 Ebd.

154 Ebd.

155 Ebd. Vgl. weiterführend Alexander Zöller: Soldaten oder Journalisten? Das Image der Propagandakompanien zwischen Anspruch und Wirklichkeit, in: Rainer Rother/Judith Prokasky (Hg.): *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges*, München 2010, S. 167–179, S. 176.

156 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, S. 2

157 Damit ist unerheblich, auf nachträgliche Bildbearbeitungen und Manipulationen hinzuweisen, können doch auch und vielleicht gerade Fotomontagen zwar dann nicht mehr zeigen, wie es wirklich ausgesehen hat, aber das »Wesen« der Ereignisse betonen. Vgl. hierzu die Ausführungen von Bernd Hüppauf zur Fotomontage bei Frank Hurley, dem Fotografen, der bei Shackletons Expedition mit der *Endurance* fotografiert hatte und, nachdem er die Expedition überlebt hatte, als Fotograf im Ersten Weltkrieg unterwegs war, in: Hüppauf: *Fotografie im Krieg*, S. 13. Zur Gleichsetzung von Helden, Männlichkeit, Ariern und »Wahrheit und Ewigkeit« in der Kunst des Nationalsozialismus vgl. Elke Frietsch: Helden und Engel. Unsterblichkeitsphantasmen in der Kunst des NS-Regimes während der Kriegsjahre, in: Paula Diehl (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, München 2006, S. 128–148, S. 128–131.

ter*innen – zum Krieg versinnbildlichen konnten. Die Fotografen der Propagandakompanien vermittelten kaum Wissen über Kriegsführung und Kriegsverlauf. Ihre Funktion bestand vielmehr von vornherein darin, Empathie, Mitgefühl und emotionale Unterstützung zu wecken. »Für dies Ziel«, so schrieb etwa von Reichenau in der Einleitung von »Soldatenantlitz in der Schlacht«, »wurde von ihnen alles gewagt, sie haben ihre Kamera bedient wie der Soldat das Gewehr. Oft genug Beides. Und wer sein Leben gab, lebt weiter mit uns: in seinen Bildern und in unseren Herzen. Ehre seinem Andenken.«[158] Die emotionale Beteiligung wurde im Text durch eine emotionale Verbindung zwischen Fotografen und Soldaten hergestellt, da auch der Fotograf Soldat – und damit ein guter Kamerad – sei und am eigenen Leibe dieses »Wesen des Krieges«, das der Kampf sei, erfahren habe. Auch der Tod des Fotografen sei der Tod eines Soldaten und folglich ein Heldentod im Krieg.[159]

Zur im Bild sichtbaren Nähe zwischen dem Fotografen und dem Soldaten, die auf die Betrachter*innen der Fotografien überspringen sollte,[160] gehörte, dass die Fotografierten nicht in die Kamera sahen und den Akt des Fotografierens betonten, sondern andersherum: Die Soldaten sollten anderes im Blick haben, um den Akt des Fotografierens als Bestandteil des Kriegs zum Ausdruck zu bringen. Eine Fotografie, die im *Illustrierten Beobachter* ebenfalls im Jahr 1942 veröffentlicht und als »Meister-Schnappschuss« bezeichnet wurde, kann dies exemplarisch verdeutlichen:

Das Foto zeigte Folgendes: Ein Mann stand – mit erkennbarem Stand- und Spielbein, ähnlich wie bei vielen Statuen sichtbar – im Freien und trug Wehrmachtsuniform inklusive Stahlhelm und Abzeichen, das Fernglas ruhte um den Hals gehängt vor seiner Brust, eine Maschinenpistole hing locker neben dem Oberschenkel in seiner Hand, Schlagkolben und Ledertasche baumelten unterhalb seines markant über dem Oberteil der Uniform festgebundenen Gürtels (Abb. 10). Die Arme lagen seitlich am Körper, die rechte Hand ruhte direkt neben dem Schlagkolben als zusätzliche Waffe, das Gesicht zeigte durch die Drehung des Kopfes sein bartloses Profil, der Stahlhelm verdeckte die Kopfhaare. Eine kleine Strähne Haar ragte bis zu den Augenbrauen unter dem Helm hervor, der seinen Schatten auf Wangen und Nacken warf. Die Augenlider verdeckten die Augen. Der Mund stand leicht offen, die Unterlippe legte die untere Zahnreihe bloß. Auch seine Hände waren geöffnet, die Finger hingen in leichter Beugung schlaff nach unten. Die langen Ärmel der Uniform waren bis an die Ellenbogen hochgekrempelt. Der Mann wirkte erschöpft.

Im Vordergrund am unteren Rand der Schwarz-Weiß-Fotografie zeigten sich unscharf ein paar Grashalme, die bis zu den Oberschenkeln reichten, im Hintergrund mit nur sehr geringer Zeichnung graue Blätter von Sträuchern, am linken oberen Rand die Blätter eines Laubbaumes, die in der rechten oberen Ecke in das Grau des

158 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, S. 4.

159 Vgl. hierzu beispielhaft Nachrufe auf Eric Borchert, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 13. November 1941 (50.46), S. 1123–1125.

160 Hillgärtner verweist darauf, dass diese Nähe, die auch in der Kriegsberichterstattung des 20. Jahrhundert noch Relevanz hatte, von Distanzlosigkeit nur schwer zu trennen sei. Dies.: *Krieg darstellen*, S. 18.



Abb. 10 »Ein Kamera-Meister-Schnappschuß von den Kämpfen um Orel«, in: *Illustrierter Beobachter,* 27. August 1942 (17.35), S. 3, Foto: PK Lachmann – Heinrich Hoffmann.

Himmels ausfransten und sich dort auflösten. Am rechten unteren Bildrand näherte sich im Hintergrund und etwas talwärts ein zweiter Mann, im Aufwärts-Gehen trug er seine Maschinenpistole, zwar nicht schussbereit, aber mit beiden Händen vor sich. Der Bildrand schnitt sein Profil entlang der Kante zwischen Augenbrauenende und Mundwinkel so ab, dass offene Augen und ein – wieder mal – leicht offenstehender Mund außer der Nase noch erkennbar waren, der Stahlhelm bedeckte Stirn und Haupthaar. Die Ärmel seiner Uniform waren hochgekrempelt bis an die Ellbogen, die Hand am Lauf des Gewehrs verdeckte seine Brust, diejenige Hand, welche die Mitte des Gewehres stützte, verdeckte seine Beine. Der Körper lag im Schatten und blieb grau, das Gesicht zeigte keine Konturen, nur eine helle Fläche mit dunklen Stellen, an denen die Augen lagen. Ein leichter Schatten verdunkelte unterhalb des Mundes eine Stelle am Kinn, die auf der Seite des Gesichtes lag, welche nicht dem Fotografen zugewandt war. Der zweite Mann im Hintergrund vollzog Gesten, welche die im Foto festgehaltene Anstrengung der Soldaten explizierten: Mit schwerem Gepäck stiegen

sie einen Hang im Wald hinauf, die Waffe einsatzbereit in der Hand haltend, den Blick fest aufs Gelände am linken Bildrand gerichtet und damit dorthin, wo sie ihr Weg erst noch hinführte und die Lage noch unbekannt war. Keiner der beiden sah in die Kamera.

Die Dynamik des Fotos ging beim Betrachten nicht ganz auf: Derjenige Mann, welcher den Blickfang im Bild ausmachte, stand, der Mann, welcher die Bildrahmung markierte, ging, und war doch nur noch einen Schritt weit vom Vordermann entfernt – was machte der Fotograf? Wandte er sich in der Bewegung kurz um und tätigte einen Schnappschuss, und war die Fotografie deswegen weniger scharf als die innerhalb der Zeitschrift auf derselben Seite publizierten Fotos?[161] War die Zeit zu kurz, um sich von einem anstrengenden Aufstieg zu erholen, sodass die Arme noch ein wenig zitterten, die Kamera nicht ruhig gehalten werden konnte, verfügte das Foto deswegen über keine differenzierte Zeichnung und über keine deutlichen Details? Oder stand der Fotograf wartend mit der Kamera dort und nahm exakt im richtigen Moment diese Aufnahme auf, waren nur die Lichtverhältnisse so, dass Blende und Verschlusszeiten nicht mehr Schärfe zuließen?

Der gewählte Bildausschnitt war nicht das, was im Sichtfeld des Fotografen lag, und auch nicht das, was er im Sucher als Bildausschnitt festgelegt hatte. Die Fotografie im Hochformat, die einen kleinen Rand oberhalb des Stahlhelmes des ersten Mannes freiließ und unten bis knapp über die Knie reichte, war an den Seiten so beschnitten, dass der Rahmen neben den seitlich hängenden Armen der Rahmenbreite über dem Helm entsprach. Lang und schmal und außerhalb der möglichen Formate der Kameras war die Aufnahme publiziert worden. Der Soldat wurde zum Hauptmotiv der Fotografie durch den Ausschnitt und durch den Fokus auf seinen – durch den Schatten auf dem Wangenknochen im Kontrast zu der hellen Fläche im Gesicht seines Kameraden durchaus verwegen wirkenden – Gesichtsausdruck. Welchen Schwerpunkt der Fotograf selbst gelegt hatte, war in der Publikation nicht mehr erkennbar.

So konnte ein unbestimmtes Gefühl beim Betrachten zurückbleiben und ein inneres Bild sich einstellen, welches nicht nur wie die Fotografie unscharf war, sondern, je länger man hinsah, desto stärker an Konturen verlor. Half ein Blick auf die Bildunterschrift? Dort stand:

> Ein Kamera-Meister-Schnappschuß von den Kämpfen um Orel: Der Zugführer. Die heiße Jagd ist noch mitten im Gange. Einen Augenblick verharrt der Oberfeldwebel. Vielleicht war er zu rasch, und die Männer kamen nicht alle mit. Ihm selbst fliegt noch der Atem. Eine Strähne klebt auf der schweißbedeckten Stirn. Die Maschinenpistole hat heute harte Arbeit. Es ist nicht das erstemal. Das Infanteriesturmabzeichen links unterm EK I zeigt, daß sein Träger ›das Weiße im Auge des Gegners‹ schon gesehen hat.[162]

161 *Illustrierter Beobachter*, 27. August 1942 (17.35), S. 2–3.
162 Ebd., S. 3.

Im Text zeigte sich die Wiederholung der auch andernorts bekannten sprachlichen Heldengesten in der Betonung der Gegenwärtigkeit des Kampfes, hier als »Jagd« bezeichnet, was keinen Zweikampf unter gleichrangigen und würdigen Gegnern umschrieb, sondern die Größe der Abgebildeten gegenüber einer scheinbaren Minderwertigkeit der wohl mit dem Gewehr Verfolgten hervorhob. Gleichzeitig wurde extra darauf verwiesen, dass das Infanterie-Sturmabzeichen zeigte, der Fotografierte habe tatsächlich bereits von Angesicht zu Angesicht im Kampf mit einem Gegner gestanden.

Die PK-Fotografie stellte unter Verwendung einiger bereits dargelegter fotografischer Heldengesten beispielhaft eine Heroisierung des abgebildeten »Zugführers« dar: Sie zeigte einen Mann in Wehrmachtsuniform, der in einer anstrengenden Bewegung innehaltend lässig seine Waffen trug; zwei Körper in sich voneinander unterscheidenden Bewegungen; zwei auf die körperliche Anspannung verweisende, leicht geöffnete Münder sowie Augen, die anderes als den Fotografen fokussierten. Zugleich verwies die Überschrift »Ein Kamera-Meister-Schnappschuß von den Kämpfen um Orel« auf das Heldentum des Fotografen. Der unscharfe Abdruck, der die Fotografie erscheinen ließ, als sei sie unter körperlicher Anstrengung und Eile entstanden, korrespondierte hierbei mit dem Wort »Schnappschuß« sowie der in der Bildunterschrift erwähnten Gefahr und dem Hinweis, der Oberfeldwebel – damit aber auch der Fotograf – sei vielleicht schneller gewesen als die Männer seiner Truppe.

Eine weitere Reproduktion desselben Negativs aus dem Scherl-Archiv verfügte hingegen nicht über diese ästhetischen Attribute, im Gegenteil, dabei schienen gerade durch die Laborarbeit während der Entwicklung dieser Fotografie einige Anstrengungen unternommen worden zu sein (Abb. 12).[163] Hier war die Zeichnung weitaus differenzierter, um den »Zugführer«, inklusive sichtbar hervorstechender Adern an seinen Unterarmen sowie in der rechten oberen Ecke einige Blätter noch erkennen zu lassen.[164] In der Scherl-Fotografie konzentrierte sich die Wahrnehmung ganz auf den Soldaten mit der Nahkampfspange auf der Brust, in heroischer Körperhaltung, mit typisch heroischem Gesichtsausdruck und einer verwegenen Lässigkeit, wie es weiter oben schon besprochen wurde.

Die davon abweichende fehlende Zeichnung in der Reproduktion im *Illustrierten Beobachter* unterstrich die Bedeutung des »Meister-Schnappschuß[es]« umso mehr (Abb. 11). Der durch die geringe Zeichnung entstandene Eindruck an Unschärfe markierte schnelle Bewegung und Atemlosigkeit und suggerierte die unmittelbare Gefahr, welcher nicht nur der fotografierte Soldat, sondern auch der Fotograf selbst ausgesetzt gewesen sei. Das solcherart nur in der Reproduktion in der Zeitschrift herausgestellte Heldentum des Fotografen verband den Mann hinter der Kamera mit den beiden vor der Kamera, aber auch mit den Rezipient*innen der Zeitung, da der

163 Das Negativ konnte für die vorliegende Arbeit nicht aufgefunden werden; bei beiden aber, also auch der Abbildung im *IB*, ist das Atelier Heinrich Hoffmann als Besitzer angegeben; auch dies spricht dafür, dass die Entwicklung wie hier bei dem Abzuges aus dem Scherl-Archiv aufwendiger gestaltet werden konnte. Zu Hoffmann vertiefend Christina Irrgang: *Hitlers Fotograf. Heinrich Hoffmann und die nationalsozialistische Bildpolitik*, Bielefeld 2020.

164 Bild 183–2019 – 1213 – 501, Fotograf: PK Lohmann, BArch-Bildarchiv Koblenz.





Abb. 11 »Ein Kamera-Meister-Schnappschuß von den Kämpfen um Orel«, in: *Illustrierter Beobachter,* 27. August 1942 (17.35), S. 3, Foto: PK Lachmann – Heinrich Hoffmann.

Abb. 12 »Ein Zugführer«, in: Bild 183 – 2019 – 1213 – 501, BArch-Bildarchiv Koblenz, Foto: PK Lachmann – Heinrich Hoffmann.

Fotograf keine Distanz, sondern Nähe zum Fotografierten aufbaute. Hierüber symbolisierte sich eine Facette der in den Illustrierten wiederkehrenden ideologischen Figur der Schicksalsgemeinschaft aller Deutschen, die durch das gemeinsame Kriegserlebnis gestärkt worden sei.[165]

165 Zum Begriff des Kriegserlebnisses in seiner zeitgenössischen Bedeutung vgl. u. a. Klaus Latzel: Vom Kriegserlebnis zur Kriegserfahrung. Theoretische und methodische Überlegungen zur erfahrungsgeschichtlichen Untersuchung von Feldpostbriefen, in: *Militärgeschichtliche Mitteilungen* 56 (1997) H. 1, S. 1–30, S. 18–19. Zur Instrumentalisierung des aus dem Ersten Weltkrieg stammenden Begriffs von nationalistischen Kreisen der Weimarer Republik vgl. Anne Lipp: Heimatwahrnehmung und soldatisches »Kriegserlebnis«, in: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich/Dieter Langewiesche/Hans-Peter Ullmann (Hg.): *Kriegserfahrungen. Studien zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Ersten Weltkrieges* (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte, 5), Essen 1997, S. 225–242, S. 225. Das Wort speist sich aus dem Begriff »Fronterlebnis«, der nach dem Ersten Weltkrieg die Erfahrungswelten von Männern und Frauen trennte. Vertiefend hierzu u. a.: Klaus Große Kracht (Hg.): Fronterlebnis und Nachkriegsordnung. Wirkung und Wahrnehmung des Ersten Weltkrieges, in: *Zeitgeschichte-online* (Mai 2004) URL: https://zeitgeschichte-online.de/themen/fronterlebnis-und-nachkriegsordnung [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022].

Die vorliegende Perspektive, die im Gesamtkorpus der in den Illustrierten abgedruckten PK-Fotografien mit Abstand am häufigsten war, zeigte den PK-Fotografen auf Augenhöhe mit dem fotografierten Soldaten beziehungsweise in einer Position, welche diejenige des Abgebildeten imitierte, statt aus einer Untersicht heraus. Sie war somit keiner Einfachheit des Bildmaterials geschuldet, sondern ideologisches Programm der NS-Propaganda.[166] Als ein Soldat unter weiteren Soldaten sah der Fotograf weder von oben herab noch von unten herauf auf die ihm Gleichgesinnten. Die gegenwärtig als Hero-Shot bezeichnete Untersicht, welche die Filme Leni Riefenstahls ausmachte, war kein Hero-Shot in der in Illustrierten veröffentlichten PK-Fotografie.[167] Riefenstahls Kamera nahm eine unterlegene Haltung gegenüber den gefilmten Körpern ein,[168] der PK-Fotograf hingegen war ein heroischer, soldatischer Mann wie der Fotografierte und blieb aufrecht bei seiner Aufnahme. Auch Normalperspektive und undeutliche Konturen wurden darüber zu Heldengesten – des Fotografen wie des Fotografierten.

Ein Bildbericht in der Zeitschrift *Die Wehrmacht* mit Fotografien über die Arbeit der Propagandakompanien und einem dazugehörigen, eine Seite umfassenden Text von Hasso von Wedel, dem Leiter der Wehrmachtspropagandakompanien, zeigte, dass dies auch dann zutraf, wenn die Fotografierten ungewöhnlichere Haltungen einnahmen.[169] Ein Fotograf, welcher zwei Soldaten fotografierte, die unter einem Stacheldraht hindurch in gebückter Haltung auf allen vieren gingen, hatte sich ebenfalls herabgebeugt, sodass sich sein Kopf – und damit auch die Kamera – auf gleicher Höhe mit den beiden anderen Köpfen befand (Abb. 13). Ein Fotograf, der am Boden liegende Soldaten fotografierte, lag seinerseits auf dem Boden, um die Aufnahme zu

166 Dass die meisten Angehörigen der Propagandakompanie keine journalistische Ausbildung aufwiesen, zeigt u. a. Bernd Boll: Die Propagandakompanien der Wehrmacht 1938 bis 1945, in: Christian Stadelmann/Regina Wonisch (Hg.): *Brutale Neugier: Walter Henisch. Kriegsfotograf und Bildreporter*, Wien 2003, S. 37–56.

167 Weiterführend zur Perspektive Leni Riefenstahls vgl. Daniel Wildmann: Desired Bodies. Leni Riefenstahl's Olympia, Aryan Masculinity and the Classical Body, in: Helen Roche/Kyriakos Dēmētriou (Hg.): *Brill's Companion to the Classics, Fascist Italy and Nazi Germany*, Leiden/Boston 2018; ebenfalls Friedemann Beyer/Norbert Grob (Hg.): *Der NS-Film* (Stilepochen des Films, 2), Ditzingen 2018; Silke von Berswordt-Wallrabe/Jörg-Uwe Neumann/Agnes Tieze (Hg.): *Artige Kunst. Kunst und Politik im Nationalsozialismus*, Bielefeld 2016; Sven Kramer: *Transformationen der Gewalt im Film. Über Riefenstahl, Améry, Cronenberg, Egoyan, Marker, Kluge, Farocki,* Berlin 2014, S. 21–48.

168 Martin Loiperdinger: *Der Parteitagsfilm »Triumph des Willens« von Leni Riefenstahl,* Opladen 1987, S. 85; Herbert Heinzelmann: Die Heilige Messe des Reichsparteitages. Zur Zeichensprache von Leni Riefenstahls »Triumph des Willens«, in: Bernd Ogan/Wolfgang W. Weiß (Hg.): *Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus*, Nürnberg 1992, S. 163–168. Bei Sven Kramer findet sich der Abdruck einer Fotografie, der Leni Riefenstahl in einer eigens ausgehobenen Grube zeigt, um diese Untersicht zu verstärken. Ders.: *Transformationen der Gewalt*, S. 32. Doch verdeutlicht er, dass die Untersicht in Riefenstahls fotografischer Dokumentation zu ihrem »Olympia«-Film, herausgegeben im Jahr 1937, bspw. auch bei Jesse Owens angewendet wurde und damit »kaum eine Aussage über seinen Rang im Wertesystem des Nationalsozialismus« darstellen könne. Ebd., S. 34.

169 *Die Wehrmacht*, 6. Juli 1940 (Sonderausgabe: Frankreichs Zusammenbruch), S. 23–24.

tätigen (Abb. 14). Auch hier nahmen die Fotografen ihre Bilder auf Augenhöhe mit den Fotografierten auf, und auch hier war dies kein Zufall, sondern nahezu ästhetisches Gebot, das die Bedeutung nahelegte: Auch die Fotografen waren gleichwertige Mitglieder der Truppe und also Soldaten. Vor allem das Foto, auf dem im Hintergrund zu den sich auf dem Boden flach duckenden Soldaten eine Detonation zu sehen war, die mehr als die Hälfte des Bildes einnahm, unterstrich die Lebensgefahr für die Fotografen und einmal mehr ihren Einsatz, der dem der Soldaten gleichwertig war.

In jedem Bild steckte, so die Blicklenkung der Fotografenperspektive, nicht nur das, was zu sehen war, sondern vor allem die Kampferfahrung desjenigen, der fotografierte.[170] Als Persönlichkeiten zeichneten sich PK-Mitglieder gemäß Hasso von Wedel nicht nur als Journalisten und Propagandisten, sondern vor allem als Soldaten aus – und somit durch ihre heroische Männlichkeit und die damit verbundene Bereitschaft zu führen, zu sterben und Befehle nicht zu verweigern.[171] Diese Beschreibungen Hasso von Wedels markierten gleichermaßen den Anspruch an eine praktizierte Männlichkeit, der an Soldaten wie PK-Mitglieder gestellt wurde, wenn sie sich den Anforderungen ihrer Zeit entsprechend als soldatische Helden erweisen wollten. Das eigene Leben zähle vor allem in Bezug auf die Gemeinschaft. Ruhmsucht oder Ansprüche seitens der PK-Mitglieder, sich den Soldaten gegenüber als etwas Besseres zu wähnen, sei unerwünscht. Letztlich erhielten sie den gleichen Sold wie Soldaten, was unter dem Gehalt ziviler Journalisten liege. Zudem hätten die Berichter keinerlei Kenntnis davon, welche Berichte und in welcher Form zu einer Veröffentlichung gelangten.[172] Denn alle journalistischen Erzeugnisse der PK wurden in der Zentralstelle der Friedrichstraße in Berlin gesammelt, die PK-Fotos von dort aus an die jeweiligen Redaktionen der Zeitschriften oder Bildagenturen wie Scherl-Bilderdienst, Presse-Illustrationen Heinrich Hoffmann, PBZ (Pressebildzentrale Braemer & Güll), Transocean Bilderdienst, Weltbild oder Associated Press (AP) verteilt.[173]

Zwar obliege demnach den Propagandakompanie-Mitgliedern, als Einzige in der Wehrmacht von den Kämpfen zu berichten, doch sei ihnen gemäß Hasso von Wedel darüber hinaus kein Sonderstatus zugesprochen worden. Dass dabei gerade die PK-Mitglieder zahlenmäßig besonders häufig im Einsatz an der Front ums Leben ka-

170 Diese Aussagen wiederholten sich über die Kriegsjahre hinweg an verschiedenen Publikationsorten. So findet sich die Gleichsetzung von Soldaten und Fotografen bspw. auch in der vom PK-Fotografen Eric Borchert verfassten Einleitung zu seinem Bildband. Ders.: *Entscheidende Stunden*, S. 5–6.

171 Scharnberg verdeutlicht, dass zwar bei Einstellung als PK-Mitglied neben dem Arierstammbaum (wenn vorhanden auch der Ehefrau) auch die politische Einstellung überprüft wurde, hier aber bekanntgewordene Kritiken gegen den Nationalsozialismus kaum die Anstellung als PK-Fotograf verhindert hätte. Entlassungen bzw. Verweigerungen seien eher dann erfolgt, wenn jüdische Verwandtschaft bekannt gewesen sei oder der persönliche Umgang sich schwierig gestaltet habe. Scharnberg: *Die »Judenfrage«*, S. 67–68.

172 *Die Wehrmacht*, 6. Juli 1940 (Sonderausgabe: Frankreichs Zusammenbruch), S. 23.

173 Scharnberg: *Die »Judenfrage«,* S. 61, S. 65. Vgl. hierzu auch den Brief von Hans Janello über die Lage der PK 690 auf den griechischen Inseln von 1944, in dem er sich darüber beklagt, dass er keinerlei Rechte über seine Fotografien besäße. MSG2/2346, BArch-MArch Freiburg.



Abb. 13 »Zu Lande«, in: *Die Wehrmacht*, 6. Juli 1940 (Sonderausgabe: Frankreichs Zusammenbruch), S. 24, Foto: Urh. uneindeutig.

men,[174] verschwieg Hasso von Wedel nicht: »Eine – gemessen an den Gesamtverlusten der fechtenden Truppe – hohe Zahl von Toten und Verwundeten, ein reicher Anteil an Kriegsauszeichnungen beweisen, daß sie alle wirklich tapfere Soldaten sind. Diese Männer haben Taten verübt, die wert sind, in die Kriegsgeschichte einzugehen.«[175]

Dabei gaben sich in den Darstellungen über die PK-Mitglieder Bewunderung und Misstrauen die Hand. Ein Kriterium zeigte sich darin, dass PK-Mitgliedern nicht vorbehaltlos das Recht auf solidarischen Rückhalt in der Kameradschaft zugestanden wurde. Durch die Bedeutung der Dolchstoßlegende als angeblicher Grund für die Niederlage im Ersten Weltkrieg galt dieses Vorrecht dem Anschein nach eigentlich zunächst allen Wehrmachtssoldaten. Kriegsberichterstatter aber müssten sich ihre Kameradschaft mit Soldaten erst verdienen, statt sie einfordern zu dürfen. Hierdurch sollte sichergestellt werden, dass sie nicht zu einer Last für die Armeen und einem Hindernis in der Kriegsführung wurden.[176] Bei der Marine und der Luftwaffe sei in diesem Sinne noch wichtiger als beim Heer gewesen, dass der Journalist Soldat war:

> Denn hier, wo die Kampfgemeinschaft kleiner ist, zwingt die militärische Notwendigkeit zu noch engerem Zusammenhalt. Ein Minensuchboot, ein U-Boot und gar ein Kampfflugzeug dulden keinen unsoldatischen Ballast. Hier muß der Berichtersoldat neben seiner Berichtertätigkeit auch einer militärischen Spezialaufgabe gewachsen und vollgül-

174 Vgl. hierzu auch Uziel: *The Propaganda Warriors*, S. 175–176.
175 *Die Wehrmacht*, 6. Juli 1940 (Sonderausgabe: Frankreichs Zusammenbruch), S. 23.
176 Zur Verteilung der Kompetenzen und zu den Machtstreitigkeiten, verbunden mit der These, dass die Einrichtung der PK erfolgreich verlief und die Mitglieder auch von ihren Kameraden größtenteils akzeptiert worden waren, vertiefend: Uziel: *The Propaganda Warriors*, S. 183–242.



Abb. 14 »Kriegsberichter vor!«, in: *Die Wehrmacht*, 6. Juli 1940 (Sonderausgabe: Frankreichs Zusammenbruch), S. 24, Foto: Urh. uneindeutig.

> tiges, kameradschaftlich anerkanntes Mitglied seiner kleinen, auf Gedeih und Verderb miteinander verbundenen Kampfgemeinschaft sein.[177]

Die Betonung der »auf Gedeih und Verderb miteinander verbundenen Kampfgemeinschaft«[178] forderte soldatisches Verhalten jedes Einzelnen ein; nur wer selbst bereit war, den Gegner zu töten oder selbst getötet zu werden, machte sich nicht des Todes der anderen schuldig. Soldat-Sein – und aus der Außenperspektive somit sowohl Mitleidender- als auch Mittäter-Sein – wurde zu einer den Kameraden gegenüber einzulösenden Bringschuld der Journalisten. Zwischen den Zeilen zeigte sich in der Darlegung von Hasso von Wedel, dass die Mitglieder der PK, um anfänglich vorherrschender Skepsis seitens der Soldaten vorzubeugen, nicht nur potenzielle Störungen verringern mussten. Zusätzlich sollten sie den Truppen zu freizeitlichem Lustgewinn verhelfen. Als »Propaganda in die Truppen« war dies zwar ohnehin Teil ihres Aufgabengebietes,[179] aber über die ideologische und mobilisierende Funktion hinaus hatten sie hierüber die eigene Stellung in den Einheiten abzusichern:

> Daß die Propagandakompanie [sic!] sich durch die Betreuung der Kampftruppen in Gestalt der Herstellung und Lieferung der Feldzeitungen, mit Filmvorführungen ebenso

177 *Die Wehrmacht*, 6. Juli 1940 (Sonderausgabe: Frankreichs Zusammenbruch), S. 23.
178 Ebd.
179 Vgl. hierzu auch Beeker: Konstruktionen des Krieges, S. 67, der zeigt, dass diese Aufgabe vor allem mit zunehmenden Niederlagen an Bedeutung gewann.

wie mit der Vermittlung von K. d.F.-Veranstaltungen in Ruhezeiten und vielem mehr das Herz der Truppe erobert haben, sei nur am Rande erwähnt.[180]

Die Darstellung der Mitglieder der PK als gleichwertig untereinander und zu den Soldaten der Wehrmacht diente im Hinblick auf die homosoziale Gemeinschaft dazu, den Zusammenhalt zwischen Soldaten und Journalisten zu stärken und Misstrauen vorzubeugen, forderte aber darüber hinaus deutlich ein, für Akzeptanz in der soldatischen Gemeinschaft seitens der PK zu werben.[181]

Die Heroisierung der PK verlief einerseits gleichwertig mit derjenigen der Soldaten, andererseits übertraf sie diese. Beispielsweise erfuhren einzelne gefallene Berichterstatter mit ganzen Seiten und namentlicher Nennung eine Ehrung, die kein einziger Soldat außerhalb der militärischen Führungselite, der an der Front starb, in diesem Maße erhielt. Auch im Reichsgebiet fanden eigene Ehrungen gefallener Kriegsberichterstatter statt, zu deren Zweck der staatsfeierliche Akt mit Ausstellungen der PK-Fotografen und PK-Zeichner begleitet werden konnte.[182] Die wechselseitige emotionale Verpflichtung der Kameraden wurde folglich dort am deutlichsten, wo sie selbst nicht Thema sein musste: in der fotografischen Darstellung kämpfender Männer an der Front, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

2.3 Blicklenkung VI: Angreifen

PK-Berichte zeigten, wie sehr die Männer wehrfähigen Alters ganzen Einsatz an der Front aufbrachten, auch oder manchmal vor allem der Heimat zuliebe. Dies machte die Heimat zum Publikum, das in regelmäßigen Abständen, je nach Erscheinungszeitraum der Illustrierten wöchentlich, zweiwöchentlich oder monatlich auf den auftretenden Helden wartete, der, statt passiv zu verharren oder bei drohender Gefahr gar zu fliehen, sich aktiv dem Kampf stellte. Dieser behaupteten passiven Beobachterhaltung der Heimat wurde dementsprechend bereits ab Kriegsbeginn eine betont aktive Handlungsmacht seitens der Soldaten in den Bildberichten gegenübergestellt, die nun im

180 *Die Wehrmacht*, 6. Juli 1940 (Sonderausgabe: Frankreichs Zusammenbruch), S. 23. Mit »K. d.F.« war die »Kraft durch Freude«-Gemeinschaft als Unterorganisation der Deutschen Arbeitsfront angesprochen, die über Freizeitgestaltungen wie Sport oder Reiseausflüge eine »Volks- und Leistungsgemeinschaft« herstellen sollte. Mit Beginn des Krieges lag der größte Anteil ihrer Aktivitäten in der Truppenbetreuung durch Fronttheater und Ähnlichem. Rüdiger Hachtmann: »Bäuche wegmassieren« und »überflüssiges Fett in unserem Volke beseitigen« – der kommunale Breitensport der NS-Gemeinschaft »Kraft durch Freude«, in: Frank Becker/Ralf Schäfer (Hg.): *Sport und Nationalsozialismus* (Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus, 34), Göttingen 2016, S. 27–65, S. 29.

181 Vertiefend: Frank Vossler: *Propaganda in die eigene Truppe. Die Truppenbetreuung in der Wehrmacht 1939–1945* (Krieg in der Geschichte, 21), Paderborn/München/Wien u. a. 2005.

182 So zeigten bspw. Fotografien von Franz Roth eine eigens zur Ehrung der zwischen dem 14. Mai 1940 und dem 1. September 1942 gefallenen SS-Kriegsberichter konzipierte Ausstellung, die aus den Bildern bestand, die von SS-PK aufgenommen bzw. gezeichnet worden waren. Bild 101 III – Roth – 151; BArch-Bildarchiv Koblenz.



Abb. 15 »Die ersten deutschen Soldaten in Warschau«, in: *Berliner Illustrirte Zeitung,* 21. September 1939 (48.38), S. 1555, Foto: PK Lanzinger.

folgenden Unterkapitel anhand von Fotos von Gesten der Soldaten, die stellvertretend den Kampf der Wehrmacht als Angriff repräsentierten, dargelegt wird. Hierbei werden zunächst Fotos analysiert, für die die Soldaten im Moment des Gehens als Symbol für den Marsch und den Angriff abgelichtet wurden. Darauf aufbauend kommen fotografierte Gesten des Blickens, Zeigens und Zielens mit in die Betrachtung.
Am 21. September 1939 und damit kurz nach dem Überfall der Wehrmacht auf Polen erschien beispielsweise auf einer Doppelseite der *Berliner Illustrierten Zeitung*, die scheinbar wahllos und ohne eine gemeinsame Überschrift Fotos aus aller Welt vereinte, eine Fotografie mit dem Titel: »Die ersten Soldaten in Warschau« (Abb. 15).[183] In einer von links oben nach rechts unten verlaufenden Diagonale, entlang von Strommasten einer im Bildhintergrund zu sehenden Eisenbahn, waren in einer Reihe vier Wehrmachtssoldaten erkennbar, jeweils abwechselnd in gebückter oder stehender Haltung. Der vorderste war vom rechten Bildrand abgeschnitten und markierte somit schon unmittelbar zu Kriegsbeginn den typischen Schnappschusscharakter der NS-Heldenfotografie: Im Foto selbst waren nur noch sein linker Arm, seine linke, ein Gewehr tragende Hand, sein linkes, im Vorwärtsschreiten angewinkeltes Bein und seine linke Schulter zu sehen, die vom oberen Bildrand so gerahmt wurde, dass der Kopf nicht mehr Teil der Fotografie war.

Im Bildmittelpunkt standen die zwei mittleren Soldaten der Viererreihe. Der vorderste der beiden nahm eine Körperhaltung ein, als würde er sich anschleichen oder aber gebückt vor etwas in Deckung gehen, mit angespannten Muskeln, die andeute-

183 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 21. September 1939 (48.38), S. 1555.

ten, dass er zur Flucht oder zum Angriff jederzeit bereit war. Der Kopf war solcherart geneigt, dass im Bild nur sein Stahlhelm, nicht aber sein Gesicht abgebildet war, als habe er etwas entdeckt, was die anderen Soldaten noch nicht gesehen beziehungsweise bereits passiert hatten. Denn der Soldat hinter ihm vermittelte den Eindruck, als befände er sich außerhalb der Gefahrenzone, da er im Foto mit leichtem Schritt, federnden Armen und erhobenem Kopf, ebenso stahlbehelmt, aber das Gesicht frei und ungeschützt, sein Blick fest geradeaus, ohne die sich umsehende Vorsicht seines Vorgängers zu sehen war.

Die linke untere Bildecke wurde von einem brachliegenden Gelände mit Geröll, Gestrüpp und losem Gestein ausgefüllt, das den freien Blick auf die Wehrmachtsgruppe offensichtlich nicht nur für den Fotografen, sondern auch für alle anderen Passierenden freilegte; im Hintergrund gab eine frei stehende, eventuell sich noch im Brand befindende Mauerruine einer ehemaligen Außenwand mit vielen Fenstern das Ende einer Kriegshandlung in dieser Szenerie an. Die angriffsbereite und zugleich schutzsuchende Deckungshaltung des einen Soldaten fand innerhalb des Bildes demnach keinen Ankerpunkt; durch die aufrechte Haltung der Soldaten vor und hinter ihm konnte seine Handlung gar unmotiviert wirken. Die somit im Foto geschaffene Irritation lenkte die Wahrnehmung der Betrachter*innen genau auf ihn. Sein Körper beziehungsweise sein Blick richtete sich nach etwas aus, das außerhalb des Bildes lag, die Bewegung seines Kopfes holte eine Gefahr ins Foto, die im Bild nicht festgehalten war. Die Bildunterschrift nahm mit dem Verb »vortasten« ebenfalls auf diesen Soldaten Bezug und verstärkte die fotografisch angebotene Aufmerksamkeitslenkung: »Längs einer Ausfallstraße tasten sich die Infanteriespitzen in die Stadt vor.«[184]

Die Handlungsfähigkeit der Wehrmachtssoldaten im eben beschriebenen Foto stand hierdurch im Vordergrund: Als seien sie sich der Gefahr durchaus bewusst, schritten sie unaufhaltsam vorwärts, jederzeit bereit, sich im Kampf dem – im Foto abstrakt und unsichtbar bleibenden – Feind zu stellen, und der Möglichkeit gewahr, dass dies mit dem eigenen Tod enden könnte. Durch die Heroisierung, die den fotografischen Gesten eine Leserichtung gab, zeigte die Fotografie nicht mehr vier Männer in Uniform und in abwechselnd gebückter oder aufrechter Haltung, sondern die Fähigkeit der Wehrmacht, jene Grenze zu überschreiten, welche, wie es Schlechtriemen vermerkt, »die Welt der Normalsterblichen, ihrer Gewohnheiten, Normen und Gesetze«[185] zusammenhielt. Die transgressive Eigenschaft erschien in den in Illustrierten veröffentlichten Fotos aber nicht etwa als übergeordnete Handlungen der NS-Elite von führenden Politikern oder Militärs, SS, SA oder Ordnungspolizei, sondern stets in kleinen situativen Augenblicken. In Bezug auf den Einzug der Wehrmacht in Warschau rückte die fotografische Geste eine soldatische Heldentat ins Zentrum der Wahrnehmung, die im »[V]ortasten«[186] bestand. Indem das Foto einen Momentausschnitt der Handlung darstellte, erschienen die Soldaten als »Einzelkämpfer und

184 Ebd., S. 1555.
185 Schlechtriemen: Der Held als Effekt, S. 111.
186 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 21. September 1939 (48.38), S. 1555.

Alleinverantwortliche«[187] für sich und ihr Leben. Da ihre fotografierten Gesten verdeutlichten, dass sie sich aktiv in die Gefahr eines gegnerischen Angriffs begaben, zeigte das Foto jeden einzelnen der vier als Einzelgänger, da in dieser Situation jede einzelne Bewegung über Leben und Tod entscheiden konnte. Der Angriff auf Polen durch die Wehrmacht wurde über die Gesten des Vortastens und den fotografischen Verweis auf diesen Moment als notwendige Grenzüberschreitung inszeniert, ohne die ein siegreicher Einzug der Wehrmacht nicht stattfinden könnte.

Im zum Foto gehörigen Text wurde dieser transgressive Akt heroisch agierender Soldaten durch das Adjektiv »erste« und das Substantiv »Infanteriespitzen«[188] in zweifacher Weise damit verbunden, die Ersten zu sein, die diese Heldentat vollführten. Dabei lohnt es sich, bei dem Plural des Substantivs zu verweilen, der aus Bild und Text Beispiele machte, für die es zahlreiche weitere Variationen gab. Die im Bild zu sehende »Infanteriespitze« wurde hierdurch eine von vielen, von denen eventuell an anderen Orten, in anderen Medien oder zu anderer Zeit oder auch niemals und nirgendwo berichtet werden würde, die aber alle als »erste« in Warschau einmarschierten.[189] Durch den Verweis der Bildunterschrift auf weitere, in der Illustrierten nicht zu sehende »erste Infanteriespitzen in Warschau«[190] war eine mythische Verschiebung der fotografischen Darstellung bezeichnet. Denn der Mythos als Rede existiert gemäß Roland Barthes räumlich außerhalb seiner Form beziehungsweise bleibt nicht auf eine einzelne Form – oder eine einzelne Geste – festgelegt: »Diese Aussage ist eine Botschaft. Sie kann deshalb sehr wohl anders als mündlich sein, sie kann aus Geschriebenem oder aus Darstellungen bestehen. Der geschriebene Diskurs, der Sport, aber auch die Photographie, der Film, die Reportage, Schauspiele und Reklame, all das kann Träger der mythischen Aussage sein.«[191] Letztlich fand sich die Heroisierung der Wehrmacht zur Zeit des Zweiten Weltkriegs in zahlreichen Formen: Von Denkmälern, Reden und Festtagen wie dem Heldengedenktag zu Ehren der im Krieg Gefallenen ausgehend, über Spielfilme, Romane und Lieder ließe sich diese Liste immer weiter fortsetzen.[192] Das Foto von vier als Individuen erkennbaren Männern wurde in einer solchen Umgebung medialer Überrepräsentation soldatischer Leistungen zum Exempel, unter das sich zahlreiche andere subsumieren ließen.

Gleichsam existiert der Mythos zeitlich vor der (visuellen und/ oder sprachlichen) Rede, in der er erkennbar werden kann: »Ob weit zurückliegend oder nicht, die Mythologie kann nur eine *geschichtliche* Grundlage haben, denn der Mythos ist eine von der Geschichte gewählte Aussage; aus der ›Natur‹ der Dinge vermöchte er nicht hervorzugehen.«[193] Die Heroisierung der Wehrmacht in Illustrierten baute auf Hel-

187 Schlechtriemen: Handlungsmacht, S. 1.
188 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 21. September 1939 (48.38), S. 1555.
189 Ebd.
190 Ebd.
191 Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 86.
192 Vgl. u. a. Behrenbeck: *Kult um die toten Helden*; René Schilling: »*Kriegshelden*«. *Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in Deutschland 1813–1945* (Krieg in der Geschichte, 15), Paderborn/ München/Wien u. a. 2002.
193 Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 86.

denerzählungen aus der Zeit vor dem Kriegsbeginn auf, allen voran in Bezug auf Adolf Hitler als Infanterie-Held der Reichswehr im Ersten Weltkrieg und Volksheld des wiedererstarkten Deutschlands.[194] Sie knüpfte an die deutsche Unterstützung der Frankisten im Spanischen Bürgerkrieg durch die Legion Condor an,[195] ging auf die sogenannte Kampfzeit am Ende der Weimarer Republik zurück[196] und setzte gleichsam an der Heroisierung der Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg während der Zeit der Weimarer Republik und zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft an.[197] Und nicht einmal dies kann als Ursprung oder Anfang der Heldenerzählung des Zweiten Weltkriegs ausgemacht werden, denn auch die mittelalterlichen Nibelungen oder die Spartaner aus der klassischen Zeit der Antike dienten als Referenzgrößen in der Berichterstattung über die Soldaten.[198] Die »ersten Soldaten« in Warschau waren keine »ersten« und somit schon gar nicht die »letzten« oder »einzigen« Helden.[199] Sie reihten sich vielmehr als die Ersten neben zahlreichen weiteren Ersten in die Ahnenreihe heroischer Krieger ein und riefen andere dazu auf, es ihnen gleich zu tun. Der Erste zu sein, der sich in Warschau vortastete, bedeutete schließlich keinesfalls, der Einzige bleiben zu wollen. Ob die Ersten wirklich die Ersten waren, war solcherart nicht mehr

194 Vappu Tallgren: *Hitler und die Helden. Heroismus und Weltanschauung*, Helsinki 1981.

195 Zur Betonung von Töten und Zerstören als Aufgabe der als Helden verehrten Legion Condor vgl. vor allem Stefanie Schüler-Springorum: *Krieg und Fliegen. Die Legion Condor im Spanischen Bürgerkrieg,* Paderborn/München/Wien u.a. 2010.

196 Behrenbeck: *Kult um die toten Helden*, S. 149–194; Yves Müller/Reiner Zilkenat: »…der Kampf wird über unserem Leben stehe [sic!], solange wir atmen!« Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Bürgerkriegsarmee. Forschungen zur nationalsozialistischen Sturmabteilung (SA)*, Frankfurt a.M. 2013, S. 9–28, S. 13, verweisen darauf, dass Konservative der Weimarer Republik ebenfalls beeindruckt waren von dem heroischen Gebahren der SA, die bereit waren, zur Not mit Gewalt für ihre politischen Überzeugungen einzustehen und auch dafür zu sterben.

197 Hierfür ist gemäß Jochen Lehnhardt eine »Verbürgerlichung« von Heldenfiguren, die nicht mehr Herrscher sein mussten, im 19. Jahrhundert sowie die Zuspitzung der Heldenvorstellung auf das Selbstopfer im Krieg mit zu veranschlagen. Ders.: *Die Waffen-SS. Geburt einer Legende – Himmlers Krieger in der NS-Propaganda* (Krieg in der Geschichte, 100), Leiden/Boston/Singapore u.a. 2017, S. 46–48.

198 Kumpfmüller: *Die Schlacht von Stalingrad*; Peter Krüger: Etzels Halle und Stalingrad. Die Rede Görings vom 30. 1. 1943, in: Joachim Heinzle/Ute Obhof (Hg.): *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, Wiesbaden 2003, S. 375–403; Gabriele Kämper: Hart am Wind. Rechte Lektüren zwischen Untergang und Offensive, in: *Feministische Studien* 36 (November 2018) H. 2, S. 251–268. Zu Sparta: Hiller von Gaertringen: *Sparta und Olympia im Nationalsozialismus*, Heidelberg 2018; Helen Roche: *Sparta's German Children. The Ideal of Ancient Sparta in the Royal Prussian Cadet Corps, 1818–1920, and in National Socialist Elite Schools (the Napolas). 1933–1945*, Swansea u.a. 2013; Barbara Stiewe: *Der »Dritte Humanismus«. Aspekte deutscher Griechenrezeption vom George-Kreis bis zum Nationalsozialismus*, Berlin 2011.

199 Allerdings ist »Erster-Sein« ähnlich zu denken wie das, was Peter Geimer zu »Das letzte Bild« veranschlagt: So, wie es nur ein »letztes« Bild geben kann, hat auch das Erster-Sein die Aura des Einzigartigen, auch wenn es weitere »Erste« wie hier geben kann. Bilder der ›Ersten‹ sind also wie die ›letzten Bilder‹ »[a]us bildtheoretischer Sicht […] interessant, weil sie einen Extremfall dieser Verweisung darstellen: den Verweis auf einen Gehalt, der im Bild nicht zu sehen ist, seine Bedeutung aber doch maßgeblich bestimmt.« Ders.: *Die Farben der Vergangenheit*, S. 133–140, S. 140.

entscheidend. Erster-Sein wurde vielmehr zu einem Marker für eine Heldentat, die vorherige Heldentaten imitierte und die sich wiederholen und nachahmen ließ.[200]

Der vor und außerhalb der Illustrierten aufzufindende Mythos der heldenhaften Wehrmacht veränderte die Lesart der Kriegsfotografien. Doch ist der Mythos nicht frei von seiner Form, und damit ändert jeweils die fotografische Geste den Heldenmythos. Hier verlagerte sich nicht nur eine Heldentat von weltgeschichtlicher Einzigartigkeit auf nahezu alltägliche, wiederholbare, von vielen auszuführende, situationsbedingte Gesten. Denn traditionell sind Heroisierungen meist auf einzelne, aus einer unbestimmten Menge herausragende Figuren bezogen, zu deren Taten sie durch ihre Persönlichkeit befähigt seien. Die fotografischen Gesten des Zweiten Weltkriegs wiesen aber auf das Heldentum aller Soldaten der gesamten Wehrmacht hin.[201]

Der Einfluss des Massenmediums Illustrierte auf das Verhältnis von Einzelnen und Vielen erwies sich hierbei als besonders einflussreich. Die Masse der Soldatenfotos prägte die Erzählungen von heroischen Taten einzelner, marschierender, zum Kampf bereiter deutscher Männer. Gerade durch die Vielzahl der Soldatenfotos entstand daraus die Erzählung über eine heroische Gruppe, die nicht auf Hitlers Geheiß, sondern aus eigener Antriebskraft allen Kampfeswillen aufgebracht habe, der notwendig gewesen sei, um die Ihren zu verteidigen. Zwar sind Fotografien zunächst von einzelnen, als in ihrer Zeit konkret bestimmbaren Individuen in sehr spezifischen räumlichen und zeitlichen Kontexten aufgenommen worden. Diese individualisierenden Bezüge bleiben Fotos immer eingeschrieben, wodurch ihre Bildaussagen den Betrachter*innen, je weiter sie zeitlich, räumlich und persönlich von dem Fotografierten entfernt sind, umso undeutlicher und unklarer, gar merkwürdig erscheinen können.[202] Werden die Fotos jedoch in einer illustrierten Zeitschrift abgedruckt, verlieren sie ihre persönlichen Geschichten und werden zu verallgemeinernden Beispielen einer weitaus größeren Gruppierung als diejenige, die zur Aufnahme der einzelnen Fotografien notwendig war. Im gleichen Zuge aber bleibt Betrachter*innen sichtbar und somit im Bewusstsein, dass die als exemplarisch für ein größeres Allgemeines vorgeführten Fotos unmittelbar aus dem wirklichen Leben einzelner Individuen heraus aufgenommen wurden. Fotografien in illustrierten Zeitschriften als Massenmedien vergrößern das Besondere ins Allgemeine und errichten das Allgemeine als das Besondere, wodurch Allgemeines und Besonderes, Individuum und Gruppe durch eine Verschiebung von etwas, das etwas Bestimmtes meint, in etwas, das etwas Anderes meint, ineinander aufgehoben sind.[203]

200 Sonderforschungsbereich 948: Heldentat, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publiziert vom SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg, Freiburg 22.2.2018, DOI: 10.6094/heroicum/heldentat.

201 Zum kollektiven Heldentum in Abgrenzung zum Helden als Einzelfigur vgl. Gölz: Helden und Viele.

202 Zu diesem Prozess der Entfremdung, der auch in privaten Fotografien bspw. eintreten kann, wenn Enkel das Bild ihrer zum Zeitpunkt der Aufnahme noch jungen Großmutter betrachten, vgl. Kracauer: Die Photographie, S. 22.

203 Vertiefend zu dieser Verschiebung vgl. Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 88–96, S. 93 u. ö.



Abb. 16 »Ein Bild von der Roten Armee«, in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 22. Februar 1940 (49.8), S. 167, Foto: Fotografia-Tass.



Abb. 17 »So wird Dorf ›Zet‹ genommen« [Titel Bildbericht], *in: Die Wehrmacht,* 12. März 1941 (5.6), S. 8, Foto: PK Bruno Waske.

Die Visualität der Uniformen spielte hierbei eine große Rolle. Denn auch ohne den Plural der Bildunterschrift verwies die Wehrmachtsuniform der vier »ersten Soldaten in Warschau« darauf, dass sie ihre Taten als Mitglieder einer größeren Gemeinschaft ausführten. Bezeichnenderweise erschien in der Fotografie kein Gesicht so, dass eindeutige Individualitätsbezüge hätten hergestellt werden können. Bei drei von ihnen war gar nichts mehr vom Gesicht zu sehen, das Gesicht des Aufrechtgehenden blieb durch Stahlhelm, Schatten und Entfernung zum Objektiv der Kamera, die das Bild aufnahm, so undeutlich, dass nur noch Nase und Wangen in Umrissen auszumachen waren, Mund und Augen aber im lichtschwachen Dunkel des Bildes verschwanden. Durch die Stillstellung der Szenerie im Foto wurden vordergründig keine Individuen,



Abb. 18 »Im Raum um Toporez« [Titel Bildbericht], in: *Die Wehrmacht,* 13. Januar 1943 (7.2), S. 12, Foto: PK Büschel.



Abb. 19 »Nach wochenlangen Kämpfen und Märschen«, in: *Berliner Illustrirte Zeitung,* 11. Juli 1940 (49.28), S. 697, Foto: Harald Lechenperg.

sondern männliche Körper dargestellt, die ihre Identität über die Kleidung als Teil eines Kollektivs definierten statt über ihre individuellen Merkmale.[204]

Besonders deutlich hervorgehoben wurde dieses Moment in der Vielzahl an Marschfotografien, die in allen untersuchten Illustrierten über den gesamten Kriegszeitraum hinweg veröffentlicht wurden (Abb. 16–19). Wie bei der Fotografie der »ersten Soldaten in Warschau«[205] stellten sie meist als durch das Bild hindurchführende Diagonale eine Reihe von bis zu zehn deutlich erkennbaren Männern dar (und damit einer wesentlich geringeren Anzahl als bei der Reichswehr-Militärparaden-Fotografie oder

204 Zur Herstellung individueller versus kollektiver Identität vgl. einführend Katharina Liebsch: Identität, in: Robert Gugutzer/Gabriele Klein/Michael Meuser (Hg.): *Handbuch Körpersoziologie* (Grundbegriffe und theoretische Perspektiven, 1), Wiesbaden 2017, S. 39–43.

205 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 21. September 1939 (48.38), S. 1555.

den Marschfotos des Ersten Weltkriegs im *Illustrierten Blatt*), die alle dieselbe Uniform trugen. Selbst wenn sich aus Wetter-, Einsatz- oder Tarnungsgründen die Uniformen zwischen den einzelnen Fotografien unterschieden, so doch niemals innerhalb eines Fotos. Durch die Einfachheit des Motivs ließ sich die zu sehende Gruppe sowohl als dargestelltes Besonderes als auch als Verweis auf die gesamte Wehrmacht als Allgemeines lesen. Dabei machte sich darüber hinaus die Wehrmacht nicht nur als eine von zahlreichen anderen abgrenzbare Einheit aus, sondern wurde ebenfalls eine von vielen möglichen Variationen, die alle Soldaten derjenigen Armeen darstellten, die auf oder an der Seite Deutschlands kämpften. Auf einer am 22. Februar 1940 in der *BIZ* abgedruckten Fotografie erschien beispielsweise eine Diagonale an verbündeten Soldaten, die nicht zur Wehrmacht gehörten (Abb. 16). Die weiße Umhüllung der abgebildeten Körper, die laut Bildunterschrift für das gegnerische Auge vom Schnee kaum abzusondern sei und zudem vor der Winterkälte schützen sollte,[206] wies laut der Bildunterschrift die Fotografierten als Mitglieder der Roten Armee der Sowjetunion aus, die im Krieg gegen Finnland zur Zeit des Hitler-Stalin-Pakts nicht nur als Verbündete, sondern regelrecht als eine Armee der Guten, auf die sich die Deutschen verlassen konnte, vorgeführt wurde.[207]

Die Ähnlichkeit der Ästhetik der diagonal ausgerichteten Marschbilder ließ über den Wiedererkennungseffekt alle Abgebildeten als eine zusammengehörende Einheit wahrnehmen (Abb. 16–19), also auch die Soldaten verbündeter Armeen als Kämpfer desselben Kampfes. Dies galt selbst dann noch, wenn sie, laut Bildunterschrift »[n]ach wochenlangen Kämpfen und Märschen: An der südlichsten Stelle der Biskaya«,[208] der Uniform entkleidet und in Badehose, in Reihen – als Gruppe im Bild so ausgerichtet, dass die hinterste Reihe diagonal zum Fotografen verlief – am Strand ins Meer rannten (Abb. 19). Die Marschfotos verwiesen als Geste darauf, dass alle in Einklang und Eintracht miteinander das Opfer brachten, fern der Heimat dem Feind entgegenzuziehen und den Kampf aufzusuchen, betonten aber auch, dass dieser Krieg nicht nur Deutschland, sondern die Menschen im Allgemeinen betraf.

Marschfotos illustrierten zudem Kämpfe, die nicht zu sehen waren, im Meer badete letztlich die deutsche Armee nur nach erfolgreicher Eroberung des Gebietes.[209] Dass »Kampf« und »Marsch« beinahe zu austauschbaren Substantiven wurden, die dasselbe bezeichneten, führte zu einer mythischen Verschiebung der Bildaussagen, für die entscheidend blieb, dass die Handlungsfähigkeit der Soldaten die der Zivilisten überstieg, indem sie – im Mythos ganz freiwillig, in Eigenverantwortung und aus eigenständigem Entschluss heraus – als Angreifer in fremden Ländern auftraten, und nicht etwa dort, wo sie zur Verteidigung in Gegenwehr gingen – und auch hierfür steht

206 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 22. Februar 1940 (49.8), S. 167.

207 Ebd.

208 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 11. Juli 1940 (49.28), S. 697.

209 1940 erstreckte sich das von den Deutschen eroberte Gebiet vom Nordkap bis zur Biskaya, die Ortsangabe unter dem Foto markiert damit den südlichsten Punkt deutscher Eroberungen. Jürgen Förster: Hitlers Entscheidung für den Krieg gegen die Sowjetunion, in: Horst Boog (Hg.): *Der Angriff auf die Sowjetunion* (Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg, 4), Stuttgart 1983, S. 3–37.

das Erster-Sein. Das Bild ins Meer rennender deutscher Soldaten an der Westküste Frankreichs war ein Foto eines Eroberungskriegs. Marschbilder repräsentierten nicht nur den Weg zur Front, sondern den Weg zum Kampf in fernen Ländern und waren damit Fotografien eines von deutscher Seite aus geführten, mit Hilfe der Lebensgefahr- und Notwehrerzählung zum Schutz der Heimat legitimierten Angriffskriegs.[210] Auch gegen Kriegsende blieb diese Erzählung erhalten, wenn zur Zeit der Rückzüge nach wie vor Marschfotografien auf eine aktive Hinwendung der Wehrmacht zu den Gegnern im Krieg verwiesen, die nun im eigenen Reich die Bevölkerung bedrohten.[211]

In der fotografischen Erzählung resultierte demnach die vom Gegner herausgeforderte Agonalität im Angriff der heroischen Wehrmacht als Verteidigung der Heimat, die ja bereits im vorausgegangenen Weltkrieg vom Gegner zum Opfer gemacht worden sei.[212] Als Soldat und Akteur des Angriffskriegs wurde dadurch jeder Einzelne zum Helden erklärt. In Bezug auf das Verhältnis von Individualität und Kollektivität erwiesen sich Fotografien in illustrierten Zeitschriften aber durch das Zusammenspiel von Bild und Text als Kippfiguren, die immer als Ausdruck von beidem gelesen werden konnten.[213] In Fotos mit mehreren Soldaten zeigte die fotografische Geste auf ihre Individualität; Porträts verwiesen auf die Gesamtheit der Wehrmacht. Das Verhältnis einzelner, aus einer unbestimmbaren Masse herausragender Heldenfiguren zu heroischen Gruppierungen ist, wie Olmo Gölz in seiner Typologie zum Verhältnis von »Helden und Viele« darlegt, ohnehin nicht als eine zeitlich teleologische Abfolge von einer früheren Heroisierung einzelner Heeresführer hin zu einer späteren Inflation des Heldenbegriffs, der allen Soldaten zugesprochen werde, zu denken.[214] Vielmehr umfassten die in den Illustrierten über den gesamten Kriegszeitraum veröffentlichten bildlichen und sprachlichen Erzählungen sowohl herausragende, einzelne Helden, einen Zusammenschluss dieser Einzelnen zu heroischen Kameraden, herausragende Leistungen der Wehrmacht als Ganzes sowie Vorstellungen eines allgemeineren, das gesamte sogenannte Ariertum, also auch die deutschen nichtverfolgten Frauen einbeziehenden Heldentums, auch wenn diese Ebenen jeweils zwischen sich widersprüch-

210 Zu den Opferfotografien vgl. ausführlicher Teil II der vorliegenden Arbeit. Beeker: Konstruktionen des Krieges, S. 66, S. 82–83 verwendet in diesem Sinne den Begriff »Präventivkrieg«. Diese Bezeichnung aber birgt die Gefahr, die Rechtfertigung, dass für die Deutschen eine Gefahr bestanden habe, im Sinne der Propaganda weiterhin zu beinhalten, weswegen in der vorliegenden Arbeit der Begriff nicht verwendet wird.

211 Vgl. hierzu ausführlicher Teil III der vorliegenden Arbeit.

212 Wolfgang Delseit verweist auf die Unterscheidung zwischen ebenbürtigem Gegner und auszumerzendem Feind anhand des Wandels der Darstellung der Briten in nationalsozialistischen Spielfilmen in: Ders.: Der Wandel des »Englandbildes«, S. 159.

213 Diesen Gedanken verdanke ich den Gesprächen mit Olli Kleemola. Vgl. hierzu auch seine Unterscheidung fotografischer Darstellung der Deutschen als Individuen, ihrer Gegner hingegen als Vertreter eines Typus in sogenannten Typenbildern in: Olli Kleemola: Soviet Prisoners of War in Finnish and German Propaganda Photography 1941–1944, in: Dagoslaw Demski/Liisi Laineste/Kamila Baraniecka-Olszewska (Hg.): *War Matters. Constructing Images of the Other (1930s to 1950s)*, Budapest 2015, S. 160–181, S. 166–169.

214 Gölz: Helden und Viele, S. 17.

lich blieben.[215] Entgegen der weitverbreiteten Meinung, dass eine zu häufige Helden-Zuschreibung an Aussagekraft verliere und dadurch der Heldenbegriff bedroht sei, sich selbst aufzulösen, war genau dieses Zusammenspiel verschiedenster Heldenformationen in den Illustrierten eine Strategie, welche die fotografischen Heroisierungen während des Krieges produktiv hielt.[216]

In Bezug auf das Verhältnis von herausragenden einzelnen Helden und heroischen Gemeinschaften kamen neben den Marschfotos, in denen alle gleichwertig marschierten, weitere Heldengesten zum Einsatz, die hervorhoben, dass innerhalb der Gemeinschaft die Einzelnen verschiedenen Aufgaben nachgingen, und der Eine stets auf seine Kameraden angewiesen war, um seinen eigenen heroischen Pflichten nachkommen zu können. Beispielsweise im 1941 entstandenen Filmplakat des Karl-Ritter-Films der UFA »Über alles in der Welt« – also mit einem Titel, der dem Text der ersten Strophe des Deutschlandlieds entnommen wurde – erschien als Filmstill zunächst eine homosozial gehaltene Männergemeinschaft auf der oberen Hälfte (Abb. 20). Hier war eine Gruppe von drei Soldaten zu sehen, der linke von ihnen mit einer Arm- und Kopfbewegung, als würde er andere Soldaten hinter ihnen, die im Bildhintergrund unscharf auszumachen waren, zu sich rufen. Seine rechte Hand hielt ein Fernglas, das um seinen Hals hing. Der Soldat neben ihm schaute in die entgegengesetzte Richtung und wies mit ausgestrecktem Arm und Zeigefinger auf etwas, das vor der Gruppe lag. Zwischen und direkt hinter den beiden war der dritte Soldat erkennbar, der ebenfalls über die Schulter nach hinten blickte und ein Gewehr in die Höhe streckte.

Damit waren zwei der drei in den Illustrierten wiederholt abgedruckten fotografischen Gesten des Zeigens, des Blickens und des Zielens, die allesamt fotografische Metaphern für die kriegerische Männlichkeit darstellten und somit oft die Lücke nicht vorhandener Schlachtenfotografien aus einer direkten Konfrontation mit den Gegnern im Krieg ersetzten, in einem Bild vereint.[217] Die Geste des Zielens, die meist durch einen Soldaten mit schussbereitem Gewehr dargestellt wurde (exemplarisch hierfür Abb. 21, oben),[218] fehlte auf dem Filmplakat zwar, wurde aber durch das Gewehr in der Hand des dritten Soldaten antizipiert, indem er es mit der linken Hand

215 Diese Einteilung in vier verschiedene Grundtypen der Heroisierung ist angelehnt an Olmo Gölz' Typologie zu Helden, Heldenkollektiven, heroischen Kollektiven und kollektivem Heroismus. Ebd., S. 8.

216 Ebd., S. 18.

217 Vgl. zur Gleichzeitigkeit von ausbleibender *combat photography* und der Propagierung, die PK-Fotos seien direkt inmitten der Kämpfe aufgenommen worden, Kapitel I.2.2. zu den Propagandakompanien. (Die Übersetzung »Kampffotografie« wird im Deutschen nicht verwendet, das Wort »Kriegsfotografie« aber ist zu allgemein, da ein »Krieg« nicht nur den Kampf zwischen Soldaten ausmacht, also einige weitere Sujets als die auf den Kampffotos zu sehenden auch Kriegsfotos sein können. Vgl. hierzu allein die über 500 Seiten starke Monografie von Bernd Hüppauf zu der Frage, was ein Krieg überhaupt sei: Ders.: *Was ist Krieg?*, u. a. S. 10–11.)

218 Gesten des Zielens finden sich wiederholt den ganzen Krieg über ebenfalls unter anderem in Fotografien, etwa in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 11. Januar 1940 (49.2), S. 29; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 22. Februar 1940 (49.8), S. 162; *Berliner Illustrirte Zeitung,* 29. Februar 1940 (49.9), S. 186; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 20. Februar 1941 (50.8), S. 202; *Die Wehrmacht*, 11. Oktober 1939 (3.21), S. 9; *Die Wehrmacht,* 14. Juli 1943 (7.15), S. 5, S. 7. Auch mit der Kamera ist die





Abb. 20 »Über alles in der Welt«, *Die Wehrmacht*, 9. April 1941 (5.8), S. 15, UfA-Filmplakat.

Abb. 21 »Bei einer Luftwaffen-Feldeinheit. sMG 42 im Kampf« [Titel Bildbericht], in: *Die Wehrmacht*, 14. Juli 1943 (7.15), S. 5, Fotos: PK Uecker.

nach oben hielt, und den nach vorne auf Unbekanntes hin weisenden Zeigefinger des zweiten Soldaten, der oft die Gesten des Zielens begleitete (ebenfalls exemplarisch Abb. 21, oben).[219] Auch die Gesten des Blicks, die meist Fotos von Soldaten umfassten, welche mittels eines Sehhilfegeräts die Umgebung erforschten (exemplarisch Abb. 21, Mitte und unten), war im Filmplakat durch die Existenz des Fernglases nur angedeutet.[220] Insgesamt verfügten jedoch alle drei Gesten über eine solch visuelle Ähnlichkeit, dass auch im fotografisch abgebildeten Blicken und Zeigen das Zielen derart

Körperhaltung ähnlich derjenigen beim Zielen mit einer Waffe, vgl. hierzu bspw. das Foto des PK-Fotografen Arthur Grimm, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 2. Januar 1941 (50.1), S. 1.

219 Fotografierte Gesten des Zeigens finden sich wiederholt den ganzen Krieg über, etwa in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 18. Januar 1940 (49.3), S. 49; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 15. Mai 1941 (50.20), S. 545; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 3. Juli 1941 (50.27), S. 716–717; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 31. Juli 1941 (50.31), S. 831; *Berliner Illustrierte Zeitung,* 1. Juli 1943 (52.26), S. 304; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 19. August 1943 (52.33), S. 385; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 2. September 1943 (52.35), S. 409; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 24. Oktober 1940 (49.43), S. 1098; *Die Wehrmacht,* 14. Juli 1943 (7.15), S. 5.

220 Gesten des Blicks finden sich ebenfalls den ganzen Krieg über, unter anderem in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 25. Januar 1940 (49.4), S. 76; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 22. Februar 1940 (49.8), S. 181; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 21. März 1940 (49.12), S. 285; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 20. Februar 1941 (50.8), S. 204; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 8. Mai 1941 (50.19), S. 524; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 31. Juli 1941 (50.31), S. 813; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 18. Februar 1943 (52.7), S. 73; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 25. März 1943 (52.12), S. 133; *Berliner Illust-*

aufgehoben wurde, dass beim Anblick dieser Bilder unmittelbar die Assoziation des Schießens geweckt wurde. Nicht zuletzt Fotografien von Soldaten, die auf ihre Abschussliste mit ihrem Zeigefinger verwiesen (Abb. 1), verdeutlichten dies als Ausdruck einer zeitlichen Verschiebung aus dem Nachhinein. Im Filmplakat wirkten Fernglas und Zeigefinger hingegen als zukunftsweisend und zeigten an, dass demnächst geschossen werden würde (Abb. 20).

Der Spielfilm selbst griff einige wiederkehrende Topoi der fotografischen Botschaften in Illustrierten wieder auf, sodass sie für diejenigen, die den Film bereits gesehen hatten, beim Anblick des Filmplakats wieder abrufbar sein konnten. Für alle anderen fand sich beispielsweise in der *BIZ* eine Kurzfassung der Handlung in Form einer Fotoreportage, deren fiktiver Charakter durch die Ähnlichkeit der Filmstills mit PK-Fotos nicht auf den ersten Blick erkennbar war. In den Hauptrollen standen jeweils Deutsche, die im Ausland lebten und dort Opfer der Gegner im Krieg wurden.[221] Einzige Hoffnung auf ein wirklich gutes Ende im Film boten die im Stil der Wochenschau gehaltenen Einsätze der Wehrmacht im Krieg. Zwar gelang es den Deutschen, so erzählte es die Geschichte, den ungerechtfertigten Gefangennahmen und Verfolgungen durch Franzosen und Briten zu entkommen. Doch damit war die Gefahr im Gesamten, die als Schicksal allen sich im Ausland befindenden Deutschen drohte, nicht gebannt. Die Helden des Films waren letztlich die Soldaten, denn nur sie verfügten über die Taktik, zum Zweck der Verteidigung den Gegner anzugreifen.[222] Dementsprechend waren nur deutsche Soldaten und nicht die im Ausland lebenden Deutschen auf dem Filmplakat zu sehen.[223] Denn auch das Porträt unterhalb des Gruppenbildes stellte einen mit nach links gewendetem Kopf nach vorne und oben sehenden Soldaten der Luftwaffe dar (Abb. 20).

Dadurch, dass fotografische Gesten den Mythos bemühten, verschob sich auch die Funktion der Ästhetik. War sie zunächst bedeutungstragende Einheit im Hinblick auf die Interpretationsangebote innerhalb einer Fotografie, so wurde sie als Teil des Mythos zum Bindeglied zwischen den einzelnen mythischen Elementen, die in verschiedenen Medien ihren Ausdruck fanden, und verwob die mythische Lesart der

rierte Zeitung, 26. August 1943 (52.34), S. 398–399; *Die Wehrmacht*, 6. Dezember 1939 (3.25), S. 12; *Die Wehrmacht,* 14. Juli 1943 (7.15), S. 4, S. 7; *Die Wehrmacht*, 7. Juni 1944 (8.12), S. 1.

221 Zur Rolle Englands in nationalsozialistischen Spielfilmen vgl. Delseit: Der Wandel des »Englandbildes«, S. 141–165.

222 Vgl. zur Verbindung von Spielfilm und Nationalsozialismus u. a. Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films [From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film, 1947],* Frankfurt a. M. 1979; Beyer/Grob: *Der NS-Film*; Rainer Rother/Vera Thomas (Hg.): *Linientreu und populär. Das UFA-Imperium 1933–1945*, Berlin 2017; Laura Heins: *Nazi Film Melodrama*, Urbana 2013. Zu dem Karl Ritter-Spielfilm »Über alles in der Welt« finden sich Infos auf der Homepage der Murnau-Stiftung: Über alles in der Welt, URL: http://www.murnau-stiftung.de/movie/899 [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022].

223 In der Darstellung des Films in der *BIZ* hingegen zeigte nur ein Filmstill Soldaten der Wehrmacht, die anderen Bilder verwiesen auf die Tiroler als Opfer der Engländer sowie Schwarze und Juden als Gegner im Krieg. Vgl. hierzu *Berliner Illustrirte Zeitung*, 18. Juli 1940 (49.29), S. 723; *Berliner Illustrirte Zeitung,* 1. August 1940 (49.31), S. 778–779.

Fotos mit den räumlich und zeitlich außerhalb der Fotos anzusiedelnden Heldengeschichten. Ästhetische Verbindungen lösten die Grenzen zwischen der Erwartung des Fiktiven als Inhalt eines Spielfilms (Abb. 20) und der Erwartung des Faktischen in den visuellen Nachrichten (Abb. 21): Die Ästhetik der Spielfilme fand Eingang in die Wochenschauen, die als Dokumentation des Krieges ausgegebenen Fotografien imitierten die Ästhetik der Filmplakate. Aus der für die Fotografien in der Ablichtung stillgestellten Körper wurden über die ästhetischen Verknüpfungen wieder bewegte Erzählungen mit verschiedenen Protagonisten (Männer, die als Soldaten zu Helden avancierten; die Heimat, die von den Helden beschützt wurde; der böse Feind, der alle Hilflosen zu seinen Opfern machte) und einer linearen Zeitlichkeit (vor dem Schießen, nach dem Treffer, die drohende Zukunft, der nahe Sieg usw.). Fotografien, die als Geste auf Soldaten verwiesen, die marschierten, blickten, zeigten oder zielten, hoben die ideologische Zielrichtung der soldatischen Gesten hervor: Sie marschierten dorthin, wo der Gegner sich befand, um ihn, wie die Gesten des Blickens, Zeigens und Zielens verdeutlichten, anzugreifen. Aus Marschfotos wurden Angriffsfotos, aus Blicken, Fingerzeigen und Gewehrausrichtungen als Heldengesten der Soldaten wurden Referenzen auf ihre Jagd auf den Gegner.

3 Schlussfolgerungen. Heldentum als Handlungsmuster

Fotografische Gesten, die auf Heldenkonfigurationen zeigten, zeichneten zusammengenommen ein Bild des Heldentums als gebotenes Handlungsmuster aller wehrfähigen Männer innerhalb der NS-Gemeinschaft, das diejenigen ausschloss, die nicht zum Schutz der Heimat als Soldaten den Kampf gegen den Feind auf sich nahmen. Dies soll im Folgenden durch eine Zusammenführung der alltäglich sichtbaren fotografischen Gesten auf Helden im Gesamten skizziert werden. Die einzelnen Interpretationen lassen keineswegs Schlüsse auf die gesamte Bildproduktion des Nationalsozialismus und auch nicht auf die fotografische Repräsentation nationalsozialistischer Helden zu. Die Berücksichtigung der Spezifika einzelner Materialien im Abgleich mit einer quantitativ hohen Bildmenge sowie anderen Kontexten lässt hingegen die Heroisierung der Wehrmachtssoldaten und damit die zeitgenössische Definition, was Heldentum bedeute, greifbar werden. Denn der zentrale Begriff des Kampfes ließ sich in einzelnen Fotografien zwar durchaus nicht immer sehen, war aber durch die Berücksichtigung der Kontexte, die den Blick auch auf das lenkten, was nicht im Foto erschien, doch präsent.

Den Kampf selbst dann zeigen zu können, wenn kein Kampf zu sehen war, war ein zentraler Anspruch an die nationalsozialistische Kriegsfotografie, da im Sinne der NS-Ideologie nur das Gefecht den Mann zu einem Helden verwandelte, ein nationalsozialistischer Held erst im Kampf geboren wurde. Die Heroisierung legte dabei nahe, in den fotografierten Männern Soldaten zu erkennen, die nicht aus Pflicht und Gehorsam, sondern aufgrund ihres Gewissens und ihrer emotionalen Verbundenheit zu den ihnen Nahestehenden und aus eigenem Entschluss in den Kampf gezogen waren. Dass eine Kriegsdienstverweigerung seitens wehrfähiger Männer, wie es Walter von Reichenau verdeutlichte, als feindliche Handlung aufgefasst werden konnte und damit ja die scheinbare, aus Gründen der Heroisierung betonte Freiwilligkeit und außerordentliche Kampfbereitschaft deutscher Soldaten geschmälert wurde, blieb als offener Widerspruch in den Illustrierten bestehen.

Bei einer Betrachtung der Fotos als Mittel zur Erkenntnis zeigt sich deutlicher als beim flüchtigen Blättern zum Zeitvertreib, dass mit dem Kampfbegriff das höhere Ziel der Vernichtung des Feindes gemeint war, für das die Schlacht und der Kampf mit einem ebenbürtigen Gegner eigentlich nicht wesentlich war. Die Metapher der »Jagd« zielte darauf, die Wehrmachtssoldaten als die Stärkeren, die Schwächere bekämpften, auszuweisen.[224] Anders gesagt: Aus einem Kampf ging in den Illustrierten vor allem in der Bildsprache als Held nicht der hervor, der auf Augenhöhe mit einem gleichwertigen Gegner im Sinne eines Zwei- oder Nahkampfes rang, sondern wer mit dem Tod des anderen gerungen hatte. Denn im Wort der Jagd steckte auch die Lesart, dass dies lediglich den Tod des Gegners bezeichnen konnte, selbst wenn das eigene Leben gar nicht auf dem Spiel stand, die Gewalt sich nur gegen den anderen richtete, ohne tatsächlich selbst in Gefahr zu sein.

224 Zur Jagd als Topos in den Illustrierten vgl. auch Teil III.2.2. der vorliegenden Arbeit.

Siege, Ehrabzeichen, Orden – all dies konnte zusätzlich zur Zertifizierung des Heldenstatus beitragen, wie auch der Körper unversehrt, mit MG-Patronen als Schmuck behangen, nackt, uniformiert und mit Verwundung oder Tod bedroht sein konnte. Das zog, jeweils für sich genommen, noch keine Grenze zwischen Helden und Nicht-Helden in den Bildwelten des Nationalsozialismus. Denn es wurden zwar durchaus Bilder von deutschen Soldaten gezeigt, die Kriegsverletzungen erfuhren,[225] und ebenso gab es vereinzelt Nachrufe auf Gefallene an der Front, zumindest in Bezug auf die Mitglieder der PK.[226] Doch war die Gefahr, der sich die Soldaten aussetzten, viel häufiger in der Grobkörnigkeit, der Unschärfe oder dem Schnappschusscharakter der Fotos symbolisiert und wurde im Gegensatz dazu weitaus seltener direkt als Motiv sichtbar. Zudem stand die Gemeinschaft stärker im Zentrum als der militärische Rang. Weder die militärische Hierarchie noch die Heldentat oder der Heldentod waren folglich zentral für die Heroisierung.

Vielmehr zeigte sich als entscheidende Grundhaltung die emotionale Verbundenheit zu den Kameraden und der Heimat. Der Mann finde, so die Erzählung fotografischer Heldengesten zur Zeit des Nationalsozialismus, als Soldat dadurch zu seinem eigenen wahren Wesen, dass er im Gedanken an die oder den anderen kämpfe. Der Kampf als das Wesen des Krieges gebar auch die Selbstwerdung als Mann in einem sozialen Netzwerk gerade durch die mit emotionaler Nähe aufgeladene Schicksalsverbundenheit sowohl mit den Kameraden an der Front als auch mit der Heimat, zu deren Schutz jeder Einzelne berufen war. In dem Moment, in dem der Mann sein Leben aufs Spiel setzte oder das Leben anderer vernichtete, wurde er zu einem wertvollen Mitglied der Gesellschaft, da er damit sein eigenes Dasein an die nationalsozialistische »Volksgemeinschaft« band. Die Verpflichtung gegenüber einer Gruppe verringerte nicht den Wert des Einzelnen, sie stellte ihn erst her, ging aber gleichzeitig mit seinem potenziellen Tod einher. Diese Auffassung führte zu einer notwendigen Bedingung: Nur wenn dieser Zusammenhalt sich als echte emotionale Bindung gestaltete, nur dann erwies sich im Moment der Transformation zum Helden der größtmögliche Wirkungsspielraum des Mannes, der dadurch zu sich selbst fand. Denn als Mitglied eines heroischen Kollektivs und gleichzeitig als selbstständig handelnder Akteur eines angeblich präventiven Angriffskriegs wurde in konkreten, situativen fotografischen Gesten jeder Einzelne zum Helden.[227]

Auf der anderen Seite schien auch die Heimat darauf angewiesen zu sein, dass die Männer diese über ihr eigenes Leben stellten. Die wiederholte Betonung, dass die Menschen der Heimat nur lebten, da die Männer kämpften, die Männer nur töteten, um das Leben in der Heimat zu ermöglichen, errichtete aus diesem Gefühl jedoch

225 Vgl. hierzu ausführlicher Teil II.2.2. der vorliegenden Arbeit. Vertiefend hierzu auch Vera Marstaller: Die Erotik des Kriegsversehrten. Nationalsozialistische Maskulinitätsdiskurse im Kontext extremer Gewalterfahrung, in: Cornelia Brink/Olmo Gölz: *Gewalt und Heldentum*, Baden-Baden 2020, S. 103–133.

226 Vgl. hierzu ausführlicher Teil II.1.3. der vorliegenden Arbeit.

227 Zu der Darstellung des Kriegs als »Präventivkrieg« innerhalb der NS-Propaganda vgl. Beeker: Konstruktionen des Krieges, S. 66, S. 82–83.

eine gegenseitige Verpflichtung, die mit Schuld beladen werden konnte.[228] Wer nicht kämpfte, hatte das Leben anderer auf dem Gewissen. Wer die Kämpfenden nicht unterstützte, hatte ebenfalls Schuld an ihrem Tod. Nur die bedingungslose Selbstaufgabe zum Wohle des anderen konnte noch als Überlebensgrundlage angesehen werden. Fotograf, Fotografierte und Rezipient*innen waren demnach auf die emotionale Wertschätzung des jeweils anderen angewiesen, um nicht nur das Gefühl der eigenen Freiheit, sondern das eigene Leben aufrechterhalten zu können. Solcherart wurde aus dem Wahrnehmungsmuster des Heroischen recht schnell eine Anleitung zur emotionalen Abhängigkeit – letztlich waren damit die nationalsozialistischen Tugenden Treue und Kameradschaft durch Zwang statt Selbstständigkeit gekennzeichnet; und auch dieser Widerspruch wurde in den Illustrierten nicht aufgelöst.[229]

Die Heldenvisualisierungen zeigten sich darüber in der Analyse des Wahrnehmungsmuster des Soldatischen als handlungsorientierte (statt theoretische) Kulturkritik, hier mit Georg Bollenbeck verstanden als »ein normativ aufgeladener Reflexionsmodus«:[230] »Kulturkritik als Reflexionsmodus der Moderne – das meint«, so führt Bollenbeck aus,

> bestimmte Haltungen und Denkmuster, die nicht Wissen sind, sondern die Verarbeitung und Produktion von Wissen ermöglichen, indem sie mit dem Anspruch auf Totalkonstruktion bestimmte Abläufe und Lagen, Verhältnisse und Verhaltensweisen als Indikatoren einer Verfallsgeschichte thematisieren, ohne sie notwendigerweise zu analysieren.[231]

Auch das nationalsozialistische Heldentum, das in scheinbar harmlosen Fotografien trainierter Männer auftauchte, war solch eine Totalkonstruktion. Zwar zielte es weniger auf Wissensproduktion und -verarbeitung, dafür umso mehr auf spezifische Haltungen, daraus resultierende Handlungen und soziale In- und Exklusionsprozesse. Die Verfallsgeschichte war in die Vergangenheit des verlorenen Ersten Weltkriegs verlegt worden, die nur der Kampf der Gegenwart aufzuhalten vermochte. Eine durch soldatische Heldenerzählungen vollzogene Exklusion aus der »Volksgemeinschaft« traf damit die eigentlichen Helden – also alle Männer wehrfähigen Alters, die ihr Leben aufs Spiel setzen sollten, um das Überleben Deutschlands zu sichern.[232] Ihr Wert für die Gemeinschaft zeigte sich paradoxerweise gerade darin, dass sie einem hohen Todesrisiko ausgesetzt waren.

228 Vgl. hierzu Teil II der vorliegenden Arbeit.
229 Müller: »…wie ist's mit dir, Hans…?«, S. 357.
230 Georg Bollenbeck: *Eine Geschichte der Kulturkritik von J.J. Rousseau bis G. Anders*, München 2007, S. 10.
231 Ebd., S. 11.
232 Dass Helden oft diejenigen sind, die eine Gemeinschaft loswerden möchte und deshalb auf den Raum außerhalb gesellschaftlicher Grenzen verwiesen werden, verdeutlicht Jan Philipp Reemtsma: Dietrichs misslungene Brautwerbung. Über Heldengeschichten, in: Cornelia Brink/Olmo Gölz (Hg.): *Gewalt und Heldentum*, Baden-Baden 2020, S. 33–46, S. 39.

Darüber hinaus wurde die Niederlage der Deutschen im Ersten Weltkrieg als kritisierte Vergangenheit dargestellt, aus deren Fehlern gelernt werden sollte. Als zu vermeidendes Fanal galt, dass der Zusammenhalt der deutschen Bevölkerung als Schicksalsgemeinschaft nicht gewährleistet worden war, und verantwortlich hierfür war eine nicht zufriedenstellende mediale Darstellung des persönlichen Einsatzes der Soldaten und ihrer herausragenden Leistungen, die unbedingten Rückhalt seitens der anderen benötigten. Neben den Soldaten selbst traf eine zweite Exklusion aus der Gemeinschaft demnach alle Kriegsgegner, also diejenigen, die den Krieg kritisierten oder ablehnten, unabhängig von politischen Lagern. Das Wahrnehmungsmuster der Soldaten als einer heroischen Gemeinschaft wurde hingegen zur Kraft erhoben, die Gegenwart verändern und eine bessere Zukunft für alle Deutschen erreichen zu können. Das nationalsozialistische Heldentum als handlungsorientiertem Reflex- statt Reflexionsmodus der Verhältnisse radikalisierte sich im drohenden Untergangsszenario, dass ohne gewaltsame Verteidigung die Deutschen selbst ihren Niedergang fänden.

Somit waren aber die Heldengesten der Illustrierten ein Aufruf an die Rezipient*innen, das Wahrnehmungsmuster des soldatischen Heldentums als Denk- und Handlungsmuster zu verinnerlichen. Kulturkritik als normativer Reflexionsmodus, auf Texte Intellektueller bezogen, stellt für Georg Bollenbeck ein Modell dar, das »erstens bestimmte Haltungen, zweitens Wertungs- und Wissensformen eines Denkmusters, mit dem Erfahrungen verarbeitet und Erwartungen artikuliert werden, und drittens bestimmte Rezeptions- und Wirkungseffekte« beinhalte.[233] Auch nationalsozialistische Heldenerzählungen vermittelten in den Fotoillustrierten Wahrnehmungs-, Denk-, Haltungs- und Handlungsaufforderungen. Dreh- und Angelpunkt dieses auf die Ohnmachtserfahrungen des Ersten Weltkriegs antwortenden Reflexes, der aus einer emotionalen Verbindung zu den Nahestehenden als innere Haltung entsprang, war die erhoffte affektive Wirkung des konstruierten Heldentums der Männer an der Front.

Damit zeigt sich in einer tieferen Ebene ein weiterer Widerspruch: Die fotografischen Gesten luden, mit Benjamin gesprochen, zur Reflexion ein. Die Heldengesten zielten auf den Reflex, der zum Handeln statt zum Denken aufrief. Ausschlaggebend für zweiteres war der Verweis der fotografischen Gesten auf die emotionale Verbundenheit, aber auch Verpflichtung gegenüber den anderen in der Gemeinschaft. Mit der bislang erfolgten Analyse bezog sich diese Verbundenheit und Verpflichtung auf das relationale Gefüge der in den Fotografien als Fotograf, Soldat und Betrachter*innen auftauchenden Personen. Diese durch die fotografischen Gesten und die Heldengesten hergestellten Verbindungen lassen sich wiederum nicht mit den tatsächlichen Beziehungen zwischen den Soldaten oder der Front und der Heimat verwechseln. Die Heldengesten zeigten vielmehr die Ansprüche einer nationalsozialistischen Ideologie, in persönliche Beziehungen und Gefühlswelten hineinzuwirken und diese nach

233 Bollenbeck: *Kulturkritik*, S. 18.

ihrem Sinn mit gestalten zu können.[234] Doch kann die Analyse der fotografischen Gesten gerade durch die Reflexion den Fingerzeig der NS-Propaganda auf den Reflex offenlegen – und potenziell war dies auch den zeitgenössischen Rezipient*innen der Illustrierten möglich. Damit wird – und wurde – eine ideologische Variante des Nationalsozialismus, in dem der Körperkult eine große Rolle spielte, erkennbar.[235] Dagmar Herzog beispielsweise erwähnt, dass in gewisser Hinsicht im Deutschen Reich der Körper an die Stelle von Gott gesetzt worden sei, wobei gleichzeitig die Ambivalenz manifestiert würde, dass die Erhöhung eines Körpers mit der massenhaften Vernichtung zahlreicher Körper einhergehe.[236] Heroisches Handeln als Reflex der männlichen Körper wurde so zu einem Heilsversprechen der Heldengesten, das darauf hoffte, der Brutalität der Vernichtungsmaschinerie des Ersten Weltkrieges entkommen und hierfür neue Bilder des Kriegs, die der Ohnmachtserfahrung entgegenwirken, schaffen zu können. Und durch die fotografischen Gesten war genau dies erkennbar.

Relevant blieb die Botschaft, dass der Krieg im Allgemeinen, der Kampf im Speziellen und die tödliche Vernichtung der Gegner im Krieg[237] im Besonderen zu Gefühlen der Dankbarkeit, der Erleichterung, der Freude, des Stolzes und der inneren Erhebung führen sollten. Negativen Emotionen hingegen wurde kaum Platz gegeben. Die ernsten Gesichter mit dem sehr häufig leicht offen stehenden, angestrengten Mund als dem herausragenden, typischen Antlitz nationalsozialistischer Helden, die durchaus als Ausdruck von Erschöpfung, Müdigkeit, Angespanntheit, Abgeschlagenheit, von Ärger, Wut, Zweifel, Unsicherheit, Angst und vieles mehr angesehen werden könnten, sollten stattdessen den Ernst der Stunde, die große Aufgabe, welche die Soldaten zu erfüllen im Stande seien, und die weltgeschichtliche Bedeutung der Kämpfe des Zweiten Weltkrieges unterstreichen. Die ideologische Rahmung jedoch unternahm Absicherungen auf mehreren Seiten: Selbst wenn im Blick der Porträtierten seitens der Betrachter*innen eine Kriegsmüdigkeit gesehen werden sollte,[238] so konnte dies umso mehr den Einsatz der Männer an der Front unterstreichen, sich selbst in Zeiten der Erschöpfung noch an der militärischen Verteidigung aktiv zu beteiligen. Denn als Handlungsmuster war die Aufforderung der fotografischen Gesten zu he-

234 Vgl. hierzu Dagmar Herzog: »Das späte Menschenrecht«. Auf der Suche nach einer nachfaschistischen Sexualmoral, in: Daniel Fulda/Dagmar Herzog/Stefan-Ludwig Hoffmann/Till van Rahden (Hg.): *Demokratie im Schatten der Gewalt*. Geschichten des Privaten im deutschen Nachkrieg, Göttingen 2010, S. 201–229, S. 226.

235 Vgl. Paula Diehl (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen,* München 2006.

236 Dagmar Herzog: *Lust und Verwundbarkeit. Zur Zeitgeschichte der Sexualität in Europa und den USA* (Jena-Center. Geschichte des 20. Jahrhunderts. Vorträge und Kolloquien, 24), Göttingen 2018, S. 14.

237 Dies gilt auch für die Kriegsgegner aus den eigenen Reihen, vgl. hierzu ausführlich Teil III.1.3. der vorliegenden Arbeit.

238 Hilmar Pabel/Marion Dönhoff: *Bilder der Menschlichkeit. Zwölf klassische Fotoreportagen*, München/Luzern 1983. Diesen Hinweis verdanke ich Cornelia Brink durch die Zusammenarbeit im TP D 10 »Bilderkrieger und Bilder des Krieges. Kriegsfotografen als Helden und Heldenmacher im Zweiten Weltkrieg«.

roischem Handeln eindeutig: Bist du ein Mann, dann kämpfe, selbst und auch dann noch, wenn dir der Wille oder die Kraft zu fehlen scheint, sonst hast du den Tod der Menschen in der Heimat auf deinem Gewissen. Und mehr noch: Bist du ein Mann, dann vernichte deine Gegner, sodass sie niemandem mehr etwas anhaben können, auch wenn dies – wie in einer Jagd – kein gleichberechtigter Kampf auf Augenhöhe sein mag. Der Reiz des Heroischen wandelte sich solcherart zur Pflicht, der kein wehrfähiger Mann entkommen sollte – und wer dem nicht nachkam, erfüllte auch die Anforderungen an seine Männlichkeit nicht.

In den Illustrierten waren die hier skizzierten Anforderungen an eine wehrfähige Männlichkeit eng an die Repräsentation der Frauen gekoppelt. Auf Frauenfotos soll nun im zweiten Teil verstärkt eingegangen werden. Gerade hierüber zeigt sich, dass die Soldatenfotos seit dem Beginn des Zweiten Weltkrieges durchaus mit einer Behauptung erotischen Kapitals einhergingen, und ein soldatisches Antlitz symbolisierte – mehr als jenes Hitlers, das, wenn überhaupt noch, in sicherer Entfernung vom Kriegsgeschehen fotografiert wurde und zwischen 1939 und 1945 immer seltener fotografisch in Erscheinung trat – eine von Friedländer angesprochene Verbindung der erotischen Aufladung mit einer »Sehnsucht nach Zerstörung« und einer »Sehnsucht nach dem Tod«.[239] Denn, wie bereits in der bisherigen Untersuchung angedeutet, aber in den folgenden Kapiteln unter Einbezug der fotografischen Darstellung der Frauen sowie der Gegner im Krieg erst deutlich werden kann, riefen nicht nur Macht oder Gewalt Erotik hervor. Die erotischen Aufladungen selbst stärkten vor allem in Verbindung mit Opferfotografien hierarchische Machtverhältnisse sowie die Anforderungen zur Gewaltausübung. Dieser Handlungsaufruf, der auf die totale Vernichtung des Feindes zum einzig möglichen Schutz der Heimat abzielte, war nicht erst im Zuge der Erfahrungen von Stalingrad, dem Ausruf Goebbels in seiner Sportpalastrede zum totalen Krieg oder gegen Kriegsende im Zuge der Politik der verbrannten Erde, welche die Rückzüge der deutschen Truppen lenkte,[240] entstanden. Er begann vielmehr mit den ersten Opferfotografien zu Kriegsbeginn. Dies soll nun im Folgenden vertieft werden.

239 Saul Friedländer: *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus,* Frankfurt a. M. 2007, S. 79.

240 Den Hinweis, dass besser von »Rückzügen« im Plural als im Singular eines einzigen, großen »Rückzugs« gesprochen wird, verdanke ich Christian Stein und seiner im Entstehen begriffenen, von Ulrich Herbert betreuten Dissertation »Die Rückzüge der Wehrmacht an der Ostfront 1941–1945«. Vgl. Forschungsgruppe Zeitgeschichte: Christian Stein, URL: https://herbert.geschichte.uni-freiburg.de/mitarbeiter/stein_christian/index.html [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022]. Vertiefend zum Zusammenhang von Diskursen und Identitätskonstruktionen mit den Verbrechen der Wehrmacht: Hannes Heer: »Am Anfang haben wir es aus Überzeugung, später dann aus Pflicht getan«. Kollektive und individuelle Formen der Legitimation, in: *Bios* 11 (1998) H. 1, S. 42–68; Ders.: *The Discursive Construction of History Remembering the Wehrmacht's War of Annihilation,* Basingstoke 2008; Omer Bartov: *Hitlers Wehrmacht. Soldaten, Fanatismus und die Brutalisierung des Krieges*, Reinbek bei Hamburg 1995; Ders.: *Mirrors of Destruction. War, Genocide, and Modern Identity*, Oxford 2000; Felix Römer/Johannes Hürter: *Kameraden. Die Wehrmacht von innen*, München/Zürich 2012.

Teil II
Opfer. Visualisierungen der Partnerschaft

Noch vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs waren auf deutscher Seite die Parameter gesetzt, welche die folgenden Kriegsjahre bestimmten und den Verweis auf das Opfer als Grundlage für die Heroisierung der deutschen Wehrmacht in deutschen Illustrierten ausmachten – und Opferfotografien werden folglich im Zentrum der nächsten Kapitel stehen. Denn, ob man nun den Krieg bejahte oder nicht, fürchtete oder erhoffte, der Mythos eines von den zersetzenden Kräften des Feindes in Polen, Großbritannien und Frankreich bedrohten Deutschlands, welchen fotografische Gesten in einen Zusammenhang mit der sozialen Wirklichkeit brachten, bereitete die Bühne, auf der mit Kriegsbeginn der Held erscheinen konnte.

Unmittelbar vor dem Überfall der Deutschen auf Polen wurde die Affizierung durch das Opfer, welche zum Krieg aufrief, in antisemitischen Publikationen vorbereitet: Am 3. August 1939 erschien beispielsweise im *Illustrierten Beobachter*, der Partei-Illustrierten der NSDAP, ein Bildbericht unbekannten Urhebers, dessen Titel, in Kapitälchen geschrieben, das polnische Judentum als dringendst zu bekämpfenden Feind thematisierte: »Europas Pestherd: das polnische Ghetto«.[1] Die Fotografien auf der Doppelseite legten nahe, überwiegend ältere Menschen in ärmlicher Kleidung und ärmlicher Umgebung in Verbindung mit dem Wort »Pestherd« der Überschrift in Verbindung zu bringen.[2] Die Einleitung ergänzte die Blicklenkung und gab an, bei den Abgebildeten handle es sich um Juden aus Łódź. Diese Stadt diente als ein Beispiel unter vielen dazu, so der Text weiter, der Leser*innenschaft des *Illustrierten Beobachters* vorzuführen, inwiefern gerade das Land Polen mit dem Judentum verbunden sei: »Wie eine völkerverheerende Seuche hat sich das Judentum über alle Welt verbreitet. Der Herd dieser Epidemie ist seit hundert Jahren der europäische Osten, d. h. vor allem Polen.«[3] Die Fotografien konkretisierten die hier als Metapher verwendeten Begriffe ›Seuche‹ und ›Epidemie‹ durch den Blick auf körperliche Schwäche, Armut und Verwahrlosung; der Text lokalisierte gleichsam das Elend der Welt in der jüdischen

1 Hier und im Folgenden zit. nach: Klaus-Peter Friedrich (Hg.): *Polen, September 1939 – Juli 1941* (Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933–1945, 4), München 2011, S. 78–79.

2 Zur Gegenüberstellung starker, gesunder Körper, um deutsches Ariertum zu repräsentieren, schwacher und kränklicher Körper als antisemitisches Zeichen vgl. Michaela Christ: (Un-)Sichtbare Körper. Über die Wirkungsmacht von jüdischen Körperbildern während des Nationalsozialismus, in: *Medaon. Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung* 2 (2008) H. 2, S. 1–15.

3 *Illustrierter Beobachter*, 3. August 1939 (14.31), S. 1206–1207.

Bevölkerung Polens. Bild und Text gemeinsam suggerierten, dass ein Kampf gegen das Judentum in Polen einen (aufgrund der dort auszumachenden Schwäche, wie die Bilder andeuteten, unter wenig Aufwand zu betreibenden) Beitrag leisten könnte, um nicht nur Deutschland, sondern die ganze Welt zu retten. Wurde dies zwar in keiner Weise explizit, so blieb der aggressive antisemitische Ton doch zumal für die Leser*innen der Zeitschrift, die mit der Verfolgung der jüdischen Bevölkerung im deutschen Reich aus ihrem Lebensalltag vertraut waren,[4] eindeutig.

Keine vier Wochen später erhielten die führenden Generäle der Wehrmacht am 22. August 1939 von Adolf Hitler folgende, der Öffentlichkeit nicht zugängliche Anweisung: »Vernichtung Polens im Vordergrund. Ziel ist die Beseitigung der lebendigen Kräfte, nicht die Erreichung einer bestimmten Linie. […] Herz verschließen gegen Mitleid. Brutales Vorgehen. 80 Millionen Menschen müssen ihr Recht bekommen. Ihre Existenz muss gesichert werden. Der Stärkere hat das Recht. Größte Härte.«[5] Am Tag darauf unterzeichneten der deutsche und der russische Außenminister, Joachim von Ribbentrop und Vjačeslav Michajlovič, den sogenannten Hitler-Stalin-Pakt, der die Aufteilung Polens zwischen beiden Ländern in dem Geheimen Zusatzprotokoll festlegte. Dies – wiederum unausgesprochen und doch offensichtlich – bedeutete, gemeinsam Krieg gegen Polen zu führen.[6] Ohne dass eine offizielle Kriegserklärung vorausgegangen wäre, aber doch im Kontext einer auch Zeitgenoss*innen bereits im Vorfeld wahrnehmbaren feindlichen Gesinnung, überfiel die deutsche Wehrmacht neun weitere Tage später am 1. September 1939 Polen.[7] Daraufhin begannen England und Frankreich am 3. September den Krieg gegen das nationalsozialistische Deutschland.

In den genannten Beispielen gab sich Gesagtes als Ungesagtes aus, und was nur im Vertraulichen gesagt wurde, konnte doch öffentlich sichtbar werden, beispielsweise, als die ersten Einberufungen noch vor dem 1. September 1939 im Deutschen Reich den Angehörigen mitgeteilt worden waren.[8] Zudem war mit dem Anschluss Österreichs und der sogenannten Sudetenkrise ein erneuter Kriegsausbruch wiederholt zum Greifen nah gewesen.[9] Doch galt vielen Deutschen erst der Kriegseintritt Englands und Frankreichs am 3. September als der eigentliche Kriegsbeginn. Der Angriff auf Polen war in Deutschland von weiten Teilen der Bevölkerung nicht als Krieg, sondern als rechtmäßige Verteidigung wahrgenommen worden. Im Herbst 1939 sahen sich viele, so legt Nicholas Stargardt dar, durch einen im Ersten Weltkrieg gestärkten Groll gegen die polnische Bevölkerung als »bedrängte Patrioten […] und nicht als Krieger für Hitlers Herrenvolk«.[10] Andere machten sich hingegen bereits durch die Propagie-

4 Ausführlich zu der Frage, wieviel die Deutschen von der Judenverfolgung zwischen 1933–1945 mitbekommen konnten, vgl. Peter Longerich: *»Davon haben wir nichts gewusst!« Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933–1945*, Bonn 2006.

5 Zit. nach: Friedrich (Hg.): *Polen, September 1939,* S. 24.

6 Wilhelm Deist/Wolfram Wette (Hg.): *Ursachen und Voraussetzungen der deutschen Kriegspolitik* (Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg, 1), Stuttgart 1979, S. 693.

7 Friedrich (Hrsg.): *Polen, September 1939*, S. 24.

8 Stargardt: *Der deutsche Krieg*, S. 41.

9 Ulrich Herbert: *Das Dritte Reich. Geschichte einer Diktatur*, München 2016, S. 59–61.

10 Stargardt: *Der deutsche Krieg*, S. 32.

rung vermeintlicher Gewalttaten seitens der Polen gegenüber den Volksdeutschen im Frühjahr und Sommer 1939 ein gänzlich anderes Bild der Lage, wie beispielsweise Victor Klemperer am 8. August 1939 in seinem Tagebuch vermerkte: »Vox populi: *Er* [Hitler] greift im September an, teilt Polen mit Russland, England-Frankreich ohnmächtig.«[11] Dass mit der antisemitischen Konstatierung der Volksdeutschen als vermeintliche Opfer polnischer Gewalt ein Krieg mental vorbereitet wurde, war – zumindest für manche – spürbar.

Opferfotografien werden also das Thema des zweiten Teils dieser Arbeit sein. Die Einteilung in verschiedene Opferrepräsentationen ergibt sich aus den fotografischen Gesten und nicht aus einer im Vorhinein anzunehmenden Unterscheidung des Opferbegriffs als aktives respektive passives Opfer. Die in den Illustrierten veröffentlichten Fotografien entwickelten vielmehr durch die Gesten eine Differenz, welche durch unterschiedliche Verben zum Ausdruck gebracht werden können. Denn Opferfiguren traten in fotografischen Variationen auf, welche binär-geschlechtliche Zuschreibungen stärkten. Hierauf soll zunächst im Kapitel »Opfer sehen lernen« anhand einer genauen Analyse derjenigen Fotos, welche das ›Opfer verhindern‹, ›Opfer verlangen‹ und ›Opfer sein‹ umreißen, hingeführt werden. Im anschließenden Kapitel werden Fotografien aus dem Bereich der »Aufopferungen« in den Blick genommen und hierin in Unterkapitel aufgeteilt auch Fotos in die Analyse mit einbezogen, die auf Opfer, die erbracht und ausgehalten wurden, aufmerksam machten – wozu Fotografien der Krankenschwestern und Berichte über die Liebe zwischen Front und Heimat gehörten, die versuchten, erbrachte Opfer der Soldaten wie der Heimat zu lindern oder zu heilen.

11 Victor Klemperer: *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933–1941*, Berlin 1995, S. 477 (Eintrag vom 14. 8. 1939), zit. nach Susanne Heim (Hg.): *Deutsches Reich 1938 – August 1939* (Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933–1945, 2), München 2009, S. 63.

1 Opfer sehen lernen

Die illustrierten Zeitschriften präsentierten zu Kriegsbeginn Berichte, in denen zunächst Rahmenbedingungen vorgestellt wurden, die eine Notsituation skizzierten, aus der heraus nur soldatische Helden retten könnten. Am 7. September 1939 veröffentlichte beispielsweise die *Berliner Illustrierte Zeitung* eine Fotoreportage,[12] die mit vier Doppelseiten eine für das Medium seiner Zeit recht ungewöhnliche Länge einnahm, mit dem Titel: »Die Welt in Aufruhr | weil Deutschland sein Recht verlangte« (Abb. 22).[13] Der Bericht folgte einem chronologischen Aufbau und suggerierte, täglich weltweit wichtige Ereignisse zwischen Donnerstag, dem 24. August, und Freitag, dem 1. September 1939 darzulegen. Die Berichterstattung begann also einen Tag nach dem unterzeichneten Abkommen zwischen Russland und Deutschland und endete mit den militärischen Angriffen der Deutschen in Polen. Die Aussage der Bildunterschriften – einen von den Fotos unabhängigen Text gab es in dieser Reportage nicht – war eindeutig: Deutsche würden von Polen gewalttätig angegriffen, und wenn andere Deutsche ihnen zu Hilfe eilen wollten, dann rüste sich die gesamte Welt empört zum Krieg. Was fehle, sei das Recht zur Gegenwehr auf deutscher Seite.[14]

Zwei der Fotografien erwiesen sich als bildliches Pendant zu jeweils einem Teil der Überschrift, unterhalb der sie auf der Seite angeordnet wurden.[15] Analog zu den Worten »Die Welt in Aufruhr« fand sich direkt unter der Überschrift eine Fotografie einer in mehreren Reihen mit dem Rücken vor einer Hauswand angeordneten Menschenmenge, die ab dem Oberkörper und damit ähnlich einer Ansammlung von Büsten

12 Auch in dieser Reportage wurde die Autorenschaft der Textteile sowie der Bildauswahl nicht benannt. Die Fotos gingen überwiegend aus den Archiven verschiedener Bildagenturen hervor, die Fotografen dieser Fotos blieben damit unbekannt. Je Doppelseite wurde an einer Stelle gesammelt angegeben, von welcher Agentur wie viele Fotos stammten – wodurch eine eindeutige Zuordnung, welches Foto welcher Agentur gehörte, ebenfalls unmöglich wird. Zwei Fotos entstammten dem Büro Laux, das Helmut Laux, Mitglied der SS, eröffnet hatte, um darüber einen Bildertausch mit der US-amerikanischen Agentur »Associated Press« zu unterhalten. Vgl. hierzu Harriet Scharnberg: Das A und P der Propaganda. Associated Press und die nationalsozialistische Bildpublizistik, in: *Zeithistorische Forschungen* 13 (2016) H. 1, S. 11–35. Lediglich bei fünf Fotografien der Doppelseiten wurde der Fotograf direkt unter dem Bild genannt: Unbekannt geblieben sind unter ihnen Paul Mai und (Vorname unbekannt) Schmidt. Hinzu kamen Hanns Hubmann (1910–1996; 1936 Pressefotograf bei den Olympischen Spielen, PK-Fotograf mit Fotoberichten über verschiedene Konzentrationslager, nach 1945 ebenfalls Bildjournalist), Willi Ruge (1882–1961; PK-Fotograf der Luftwaffe, nach 1945 ebenfalls Bildjournalist) und Arthur Grimm (geb. 1909; PK-Fotograf); diese drei wiederum gehörten zu den Starfotografen im Nationalsozialismus. Vgl. Sachsse: *Die Erziehung zum Wegsehen*, S. 387, S. 396, S. 420.

13 Das Komma, das eigentlich nach »Aufruhr« folgen sollte, wird in der Illustrierten durch einen Schriftgrößenwechsel ersetzt, was hier mit einem »|« angegeben wird. *Berliner Illustrierte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1482–1487, S. 1482. Der Titel spielt auf einen Bildband aus der Zwischenkriegszeit mit Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg an: Werner Beumelburg/Wilhelm Reetz: *Eine ganze Welt gegen uns. Eine Geschichte des Weltkrieges in Bildern* [1934], Berlin ²1936.

14 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1482–1489.

15 Ebd., S. 1482.


Die Welt in Aufruhr weil Deutschland sein Recht verlangte

Donnerstag, den 24. August

Freitag, den 25. August


Sonnabend, den 26. August

Sonntag, den 27. August

Abb. 22 a »Die Welt in Aufruhr | weil Deutschland sein Recht verlangte« [Titel Bildbericht], in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1482–1483, Fotos: Presse-Bild Zentrale (3), Weltbild (3), Ruge, Atlantic, Hubmann, Presse-Illustration Hoffmann, Fulgur, Associated Press (2).

Abb. 22 b »Die Welt in Aufruhr | weil Deutschland sein Recht verlangte« [Titel Bildbericht], in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1484–1485, Fotos: Associated Press (4), Presse-Bild-Zentrale (2), Presse-Illustration Hoffmann, Planet News, Fulgur, Kosmos, Weltbild (2).


Berliner Illustrirte Zeitung

Montag, den 28. August

Berliner Illustrirte Zeitung

Dienstag, den 29. August


Berliner Illustrirte Zeitung

Mittwoch, den 30. August

Donnerstag, den 31. August

Berliner Illustrirte Zeitung

Freitag, den 1. September

Abb. 22 c »Die Welt in Aufruhr | weil Deutschland sein Recht verlangte« [Titel Bildbericht], in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1486–1487, Fotos: D. V. Bildzentrale (2), Acme, Associated Press (7), Weltbild (2), Presse-Bild-Zentrale.

Abb. 22 d »Die Welt in Aufruhr | weil Deutschland sein Recht verlangte« [Titel Bildbericht], in: *Berliner Illustrirte Zeitung,* 7. September 1939 (48.36), S. 1488–1489, Fotos: Presse-Bild-Zentrale (2), Laux (2), PK Grimm/ Atlantic, Paul Mai, Schmidt.



Abb. 23 »Der Führer und Stalin haben den Pakt geschlossen…«, in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1482, Foto: Urh. uneindeutig.

als Nahaufnahme vieler Gesichter erkennbar wurde (Abb. 23).[16] Knapp 20 Köpfe waren deutlich auszumachen, an den unscharfen Außenseiten des Fotos zeichneten sich weitere ab, und dadurch, dass alle dicht beieinanderstanden und gleichzeitig über eine unterschiedliche Körpergröße verfügten, ließ sich nicht sicher sagen, ob sich nicht auch zwischen den Sichtbaren und hinter dem Rücken der anderen noch weitere Menschen verbargen. Die vier Menschen im Vordergrund nahmen eine auffallend höhere Position ein als die Menschen in der mittleren Reihe, wohingegen manche Köpfe der hinteren über die Köpfe der zweiten Reihe hinausragten. Die Menschenmenge erhielt über diese ungewohnte Wahl des Bildausschnittes, der eine Fokussierung auf die Gesichter nicht einzelner Personen, sondern einer größeren Menschenansammlung ermöglichte, und der Bildaufteilung, in der die Verteilung der Körpergrößen eine genaue Sichtbarkeit der Abgebildeten verhinderte, den Ausdruck einer Unordnung und einer Zufälligkeit, die sie von inszenierten Gruppenfotos und Porträtfotografien explizit unterschied.[17] Die Fotografierten zeichneten sich somit über ihre offenen Ränder nicht als bestimmbare Gruppe, sondern als unbestimmbare Menge aus, die sich wiederum über den Rahmen der Fotografie hinaus ins Unzählbare hinein verlängern ließ – bis hin zu der ebenfalls ungenauen Anzahl an Menschen, die durch das Wort »Welt« im Titel assoziierbar war.[18]

Auch der Begriff »Aufruhr« fand sein Pendant in der Fotografie – hier nun über die unterschiedlichen Blickrichtungen der Abgebildeten. Bei 18 von ihnen war deutlich zu sehen, wohin sie schauten. Vier sahen direkt in die Kamera, zwei von ihnen standen in der vordersten, zwei in der hintersten Reihe. Die hinteren beiden, die entweder kleiner waren oder niedriger zu stehen kamen, richteten ihren Körper zum linken Bildrand hin aus, ihre Köpfe waren hingegen Richtung Kamera zurückgewandt. Der Körper des Mannes am linken Bildrand und in der vorderen Reihe stand frontal zur

16 Ebd.

17 Einen direkten Vergleich bot die Zeitschrift selbst an durch eine Fotografie von zehn Männern, laut Bildunterschrift Repräsentanten des »Kriegswirtschaftsrat[s]« der USA, der sich in Washington traf: ebd., S. 1486.

18 Vgl. zu der Unterscheidung in der Soziologie von offenen und geschlossenen Gruppen Gölz: Helden und Viele, S. 15.

Kamera, der Körper der Frau in der rechten Hälfte der Bildmitte war zum rechten Bildrand hin ausgerichtet, wohingegen ihr Kopf sich nach links neigte, um in die Kamera zu sehen. Die Köpfe und Körper in der Menge nahmen unterschiedlichste Bewegungen ein und vermittelten das Gefühl einer Unruhe und fehlender Gerichtetheit; so wenig, wie die Menge als von etwas anderem abgrenzbar erkennbar wurde, so wenig erhielt sie eine einheitliche Orientierung. Dazu passten die Verwirrung ausdrückenden Gesichter. Diejenigen, die nicht in die Kamera sahen, schauten wahlweise nach rechts oder links oben, dadurch waren ihre Hälse in die Länge und ihre Kinne nach vorne gestreckt. Die Menschenansammlung schien über etwas zu staunen, sich zu wundern, von Fragen bewegt zu sein. Auch hier wiederholte sich demnach der Eindruck, die Menschen seien durcheinandergebracht worden.

Unterhalb dieser Fotografie wurde eine zweite Fotografie abgedruckt. Durch ihr Format als zu einem Längsstreifen beschnittene Fotografie, die schmal vom linken bis zum rechten Rand der Seite reichte, nahm sie unmittelbar Bezug zur ersten (Abb. 24, Abb. 22).[19] Diese zweite Fotografie ließ sich in zwei Hälften teilen: Im Bildvordergrund links ging eine Frau, einen in Tüchern gewickelten Säugling tragend, über eine Wiese vor deutlich sichtbarem Stacheldraht, hinter dem undeutlich entfernt Häuser standen. Rechts im Bild befanden sich eine weitere Frau und drei Männer in Uniform, zwei der Männer je ein blondes Kleinkind tragend. Auch hier war der Stacheldraht im Hintergrund noch erkennbar, aber niedriger als auf der linken Seite der Fotografie sowie in einem helleren Grau, das in das Grau des Himmels überfloss und vor dem dunkleren Grau der Wiese nahezu gänzlich verschwand. Dort, wo die uniformierten Männer im Bild erschienen, wirkte die Gefahr des Stacheldrahts verschwindend klein im Gegensatz zu dem Teil der Wiese, auf der sie nicht zu sehen waren.

Durch den Goldenen Schnitt wurde eine Gruppe, die aus zwei Männern, zwei Kleinkindern und einer weiteren Frau bestand, zum Bildmittelpunkt. Der dritte Mann markierte die Rahmung am rechten Bildrand. Auch seine Körperhaltung, in der Bewegung des Vorwärtslaufens innehaltend, Körper und Blick zu der kleinen Gruppe zurückwendend, unterstrich die unterstützende Geste, die er einnahm. Als linke Rahmung der Gruppe wurde die ältere der beiden Frauen sichtbar, die den Säugling in ihren Armen vor ihrer Brust hielt, ihr ganzer Körper wandte sich direkt in die Kamera. Ihr Blick war wie in einer demütigen Haltung leicht gesenkt; ihr leichtes, fast zaghaftes Lächeln schien eine Mischung aus Unsicherheit und Freude auszudrücken. Die beiden Menschen am Bildrand hielten im Moment der Aufnahme in ihrer Bewegung inne: die Frau, da sie das Fotografieren als Handlung wahrnahm; der Mann, da er sich, auf die anderen wartend, der restlichen Gruppe zuwandte, um, dies gab sein Körper zumindest an, gegebenenfalls helfend zur Seite stehen zu können.

Im Zentrum der Aufnahme befanden sich die verbleibenden Personen, deren Körperhaltungen verdeutlichten, dass sie im Moment der Aufnahme in Bewegung waren. Ein Polizist, der ein kleines Mädchen mit weiß getupftem Kleid auf seinem linken Arm gegen seine linke Schulter gelehnt hielt, mit schwarzbehandschuhter linker Hand

19 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1482.



Abb. 24 »Der Polenterror geht weiter!«, in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1482, Foto: Urh. uneindeutig.

fest die nackten Beine des Mädchens umklammernd, blickte aufmerksam auf den Boden vor ihm, die rechte Hand im schwarzen Handschuh hielt den Ellbogen des Mädchens fest. Seine Schirmmütze und sein Kragenspiegel gaben wie bei dem Polizisten am rechten Bildrand Zeichen der Ordnungspolizei zu erkennen. Direkt darüber war hinter ihm noch im Viertelprofil die Vorderseite einer weiteren Schirmmütze sichtbar, hier aber mit den Zeichen der SS. Auch die nur in Ansätzen zu sehende schwarze Uniform dieses ansonsten gänzlich hinter dem Ordnungspolizisten verborgenen Mannes wies ihn als Mitglied der SS aus.[20] Er hielt ebenfalls ein blondes Kleinkind auf seinen Armen. Im Hintergrund und auf der Höhe des SS-Mannes war zudem die jüngere, sehr dünne Frau gerade dabei, über ein Drahtseil hinwegzuschreiten. Ihr Blick war konzentriert auf den Boden vor ihr gerichtet, ihre linke Hand raffte den unteren Teil ihres Kleides über ihr zum Überschreiten hoch angewinkeltes Bein zusammen.

Die Fotografie konkretisierte die Sichtbarkeit dessen, was die Überschrift mit »weil Deutschland sein Recht verlangte« angab.[21] Gegenüber der ersten Abbildung strahlte

20 Im August 1939 waren bereits nach Beschluss einer von Reinhard Heydrich am 5. Juli 1939 angeführten Konferenz, im Auftrag Adolf Hitlers, auf Geheiß des Reichsführers der SS Heinrich Himmler und auf Grundlage der Planungen von Werner Best Angehörige der Gestapo, des SD, der Ordnungspolizei und der SS an der Nähe zu Polen aus strategischen Gründen versammelt worden. Diese Einheiten bildeten zusammen das Personal von fünf Einsatzgruppen (EGr), die dem Oberkommando des Heeres (OKH) unterstellt und den fünf für den Polenfeldzug vorgesehenen Armeen zugeordnet wurden. Auch wenn die genaue Befehlslage in der Forschung umstritten ist, so steht fest, dass der Einsatz der für Polen erstmals eingerichteten EGr der »Bekämpfung aller reichs- und deutschfeindlichen Elemente im Feindesland rückwärts der fechtenden Truppe« galt. Insgesamt ermordeten die Einsatzgruppen allein in Polen über die Dauer des Krieges über 60.000 Zivilisten. Carsten Dams/Michael Stolle: *Die Gestapo. Herrschaft und Terror im Dritten Reich*, München 2011, S. 140. Weiterführende Literatur: Michael Wildt: *Generation des Unbedingten. Das Führungskorps des Reichssicherheitshauptamtes,* Hamburg 2002; Jochen Böhler: *Auftakt zum Vernichtungskrieg. Die Wehrmacht in Polen 1939*, Frankfurt a. M. 2006; Ders. (Hg.): *»Grösste Härte…«. Verbrechen der Wehrmacht in Polen September/Oktober 1939* [Ausstellungskatalog], Osnabrück 2005.

21 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1482.

dieses Bild Ruhe aus; die Gruppe war klar als solche erkennbar, gleichzeitig machte die Bildsprache Hierarchien zwischen ihren Mitgliedern aus: Auf der einen Seite standen Frauen und Kinder, die offensichtlich der Hilfe bedurften, auf der anderen Seite kamen die Ordnungspolizisten und der SS-Mann ihrer Pflicht nach, für Schutz und Ordnung zu sorgen. Auch ein Stacheldraht konnte sie nicht hindern, zum Wohl der anderen ihrem Beruf nachzugehen, so war eine mögliche Lesart des Fotos. Dass die seitens der Polizisten den Frauen und Kindern gegenüber erbrachte Hilfeleistung (die im Foto darin bestand, dass sie ihnen halfen, über ein kniehohes Drahtseil zu steigen) nicht nur rechtmäßig, sondern auch eine moralische Pflicht war, wurde in der Fotografie nicht im Geringsten infrage gestellt. Heldenhaft, also mehr als das, wozu die Menge der Gewöhnlichen im Stande ist, war ihr Handeln demnach nicht unbedingt: Sie führten überwiegend aus, was sie zu tun hatten, wollten sie ihren Pflichten gerecht werden, die ihnen ihr Beruf beziehungsweise ihre Funktion als SS-Mann nahelegte.

Damit übertrumpfte gleichsam das Bild der deutschen Polizei mit Frauen, Kindern und Stacheldraht auch die Aussage der Bildunterschrift zu der Fotografie der Menschenmenge. Dort wurde der Hitler-Stalin-Pakt (dessen Zusatzprotokoll 1939 unbekannt geblieben war, der demnach zeitgenössisch nicht unbedingt für alle ersichtlich mit einem bevorstehenden Krieg gegen Polen direkt in Verbindung gebracht werden konnte) als Ursache der Menschenansammlung angegeben: »Der Führer und Stalin haben den Pakt geschlossen … in der Downing Street in London warten die überraschten Menschen auf die Kabinetts-Mitglieder, die zur Sitzung zusammentreten.«[22] Die Fotografie, die als Geste auf die geretteten Frauen und Kinder aufmerksam machte, rief hingegen dazu auf, nicht das Bündnis zwischen Deutschland und Russland als einen Grund der Empörung in der Welt wahrzunehmen, sondern anzunehmen, dass der Versuch der Deutschen, ihre Volksgenossinnen und Volksgenossen in Polen vor Übergriffen zu schützen, Anlass eines weltweiten Aufruhrs geworden sei. Fotografien als Gesten des Zeigens nahmen demnach in illustrierten Zeitschriften nicht selten den Platz ein, den die Forschung verstärkt den Bildunterschriften zuweist.[23] Mehr noch: Gerade durch ihre Vielzahl begannen die Fotografien bereits ohne die kleingedruckten sprachlichen Beigaben über die in der fotografischen Geste getätigte Aufforderung, auf verschiedenste visuelle Darstellungen in Verbindung mit den fett gedruckten Überschriften zu achten, eine Geschichte zu erzählen.[24]

22 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1482.

23 Die Forschung zur Fotogeschichte verweist wiederholt darauf, dass erst sprachliche Notizen zu den Fotos ermöglichten, die Bilder zu kontextualisieren. Vgl. hierzu bspw. das Plädoyer für eindeutige sprachliche Zuordnungen von Kriegs- und Krisenfotografien von Aida Bosch/Christoph Mautz: Die Eigenlogik globaler Krisenbilder. Kriegsfotografie zwischen Ethik und Ästhetik, in: Hans-Georg Soeffner (Hg.): *Transnationale Vergesellschaftungen*, Wiesbaden 2012, S. 297–308, S. 308. Die vorliegende Arbeit widerspricht dieser Auffassung nicht, will aber deutlich machen, dass auch Visuelles zu einer Kontextualisierung des Sprachlichen beitragen kann.

24 Vertiefend Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten* [Regarding the Pain of the Others, 2003], Frankfurt a. M. ^{3}2010; Butler: *Krieg und Affekt*. Wieviel allein ein Blick auf die formale Gestaltung einer Zeitungsaussage verdeutlichen kann, der nur Aufteilung, Bilder und Titelzeilen beachtet, klein geschriebene Texte aber außer Acht lässt, veranschaulicht höchst eindrucksvoll

Der angesprochene Grundtenor, dass die Welt sich zum Krieg gegen Deutschland rüste, weil Deutschland die Volksdeutschen in Polen vor Gewalt schützen wollte, zog sich in diesem Sinne allein mit Blick auf die Fotos ungebrochen durch die gesamte Reportage. Die sechs Fotos, die auf der ersten Seite für Donnerstag, den 24. August, standen, umfassten drei unterschiedliche Motive, die ebenfalls in den insgesamt 47 Fotografien der Reportage wiederholt aufgegriffen wurden: Zu dem oben beschriebenen Foto der Menge hinzu kamen zwei weitere Fotografien mit demselben Motiv,[25] fünf zusätzliche Fotos stellten Frauen und Kinder in Not dar.[26] Ferner fanden sich zahlreiche Fotos von Männern, meist zu zweit, selten zu dritt oder alleine, die Zeitgenoss*innen unter anderem als Präsident Roosevelt, als George VI., also den englischen König, oder als Ministerpräsident Daladier[27] und somit als Staatsmänner der USA, Großbritanniens und Frankreichs erkennen konnten. Daneben waren auf den nächsten Seiten Soldaten (beziehungsweise Kriegsschiffe) aller Länder – außer aus Deutschland[28] – zu sehen sowie Fotos von Schutzvorrichtungen wie Stacheldraht,[29] Sandsackmauern[30] oder Bunkern.[31] Eine einzelne, groß abgedruckte Hochformat-Fotografie gab einen der zeitgenössisch angesagten, höchst beliebten Badeseestrände Berlins mit zwei jungen Frauen in zweiteiliger Badekleidung im Vordergrund des Bildes zu erkennen.[32] Eine weitere stellte leere Bilderrahmen dar,[33] und eine klein gedruckte Fotografie repräsentierte einen auf Französisch verfassten Anschlag zum Einzug der Reservisten.[34] Die letzte Seite der Reportage, die dem Freitag, den 1. September 1939 gewidmet war, publizierte oberhalb eine Fotografie Hitlers im Reichstag, die rechte Faust auf die Brust gedrückt und stehend in einer Rede innehaltend, die drei Viertel der Seite der Illustrierten einnahm. Das untere Viertel teilten sich die Bildunterschriften und eine letzte Fotografie, die einen Wehrmachtssoldaten zeigte, von dem lediglich der Rücken zu sehen war und der durch das Fenster eines Flugzeugs blickte, das ein Fadenkreuz aufwies.[35]

der Philosoph Vilém Flusser in einem Gespräch mit dem Filmemacher Harun Farocki: *Schlagworte – Schlagbilder. Ein Gespräch mit Vilém Flusser*, Regie: Harun Farocki, Produktion: WDR, Köln, Erstsendung: 1. 5. 1986.

25 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1482, S. 1485.
26 Ebd., S. 1482, S. 1483, S. 1486–1487.
27 Ebd., S. 1482.
28 Ist zwar aus heutiger Sicht erstens nur schwer erkennbar, dass die Uniformen des SS-Manns und der Ordnungspolizei keine Soldatenuniformen darstellten, und ist zweitens heutzutage der Einsatz der SS sowie der Polizei im Vernichtungskrieg im Osten bekannt, so gehe ich dennoch davon aus, dass Zeitgenoss*innen die unterschiedlichen Uniformen geläufiger waren als heutigen Betrachter*innen sowie dass der Einsatz von Polizei und SS am 7. September 1939 beim Anblick der Fotografien noch nicht unmittelbar mit dem Kriegsgeschehen in Verbindung gebracht werden konnte.
29 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1482, S. 1487.
30 Ebd., S. 1485.
31 Ebd., S. 1486.
32 Ebd., S. 1484.
33 Ebd., S. 1485.
34 Ebd., S. 1484.
35 Ebd., S. 1489.

Nach Roland Barthes zieht der Mythos, der, wie bereits dargelegt, sowohl außerhalb von als auch in den Fotos vorzufinden ist, stets eine zweite Bedeutungsebene mit ein – und dies gilt insgesamt für dokumentarische Fotografien, nicht nur die nationalsozialistische Propaganda.[36] Übertragen auf die soeben vorgestellten Fotografien bedeutet dies, dass die visuellen Zeichen der Fotos durch Publikationen in Illustrierten eine andere Bedeutung erhielten als das, was die Abbildungen zunächst nahelegten: »Alles vollzieht sich so, als ob der Mythos das formale System der ersten Bedeutung um eine Raste verstellte.«[37] Als Ergebnis dieser mythischen Verschiebung war in den Illustrierten nichts mehr das, was es zunächst zu sein schien: Männer im Zwiegespräch hörten auf, vertraulich zu sein und wurden zu Feinden, die den Krieg gegen die Deutschen planten. Frauen – ob nun in Begleitung der SS und der Ordnungspolizei oder badend in Berlin – wurden zu einem Beweis des friedfertigen Deutschtums, bedurften aber der Hilfe einer starken, sicheren Hand, um dies auch zukünftig bleiben zu können. Die Menge sah entweder hilflos zu[38] oder aber erhielt einen allen gemeinsamen Sinn – im Foto visualisiert durch den gemeinsam erhobenen Hitlergruß.[39] Auch Soldaten waren verwandelt und mehr als Soldaten – in der vorliegenden Fotoreportage standen sie dem Deutschen Reich wahlweise wohlwollend zur Seite oder feindlich gegenüber, waren als Freund oder Feind der Deutschen vorgeführt worden (denn auch die Wertung in den Begriffen ›Freund‹ und ›Feind‹ sind zwei Zuschreibungen, die ohne die mythische Verschiebung im Foto nicht erkennbar sein konnten) und verwiesen darüber hinaus auf die angebliche Militarisierung aller Länder außer Deutschland. Und auch was nicht gezeigt wurde, erfuhr eine Metamorphose: Die Absenz deutscher Soldaten wurde zu einer Anklage gegen die Partner im Versailler Vertrag nach dem Ende des Ersten Weltkriegs. Der Soldat der Luftwaffe auf der letzten Fotografie erschien als Held, da er, obwohl die ganze Welt sich gegen Deutschland wandte und trotz des Militarisierungsverbots nach Versailles, es auf sich genommen habe, für die Rettung der Deutschen in Polen in den Krieg zu ziehen.[40]

36 Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 88–96, insbes. S. 93.
37 Ebd.
38 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1482.
39 Ebd., S. 1485.
40 Dieses Bild präsentierte damit einen Deutschen, der erfüllte, was innerhalb Deutschlands vor Kriegsbeginn zu verschiedenen Zeitpunkten zu hören und zu lesen war. So verkündete bspw. Joachim von Ribbentrop, unter anderem SS-Standartenführer und außenpolitischer Berater Adolf Hitlers, bei der Totenfeier von Ernst von Rath: »Niemals kann ein Volk untergehen, solange es Männer sein Eigen nennt, die jederzeit bereit sind zu sterben, damit ihr Volk lebe.« Joachim von Ribbentrop auf der Totenfeier zu Ernst von Rath, Düsseldorfer Nachrichten, 17. 11. 1938, zit. nach Martin Sabrow: Überlegungen zum deutschen Opferdiskurs in historischer Perspektive, in: *ZZF-Bulletin* 43 (Dezember 2008) H. 44, S. 7–20, S. 18. Ernst von Rath, seit 1932 Mitglied der NSDAP und seit 1933 der SA, war als deutscher Diplomat am 7. November 1938 Opfer eines Attentats geworden, dessen Folgen er zwei Tage später erlag. Herschel Grynspan hatte, um gegen die Situation Tausender jüdischer Polen zu protestieren, die von deutscher Seite aus abgeschoben werden sollten und denen von polnischer Seite her die Einreise verweigert worden war, mehrmals auf ihn geschossen. Die NS-Führung nahm dies zum Anlass, um die vom 7. bis 13. November 1938 andauernden Pogrome gegen die jüdische Bevölkerung zu organisieren und zu lenken. 800

›Zum Krieg bereiter, gefährlicher Feind‹ und ›durch Not zu solidarischen Handlungen aufgerufene Deutsche‹ wurden demnach in der Reportage zu mythischen Figuren, die in verschiedenen Variationen illustriert wurden. Durch die Zusammenstellung aller Fotografien entstand die Geschichte der Beziehungen des jeweils Dargestellten zueinander, die aus einfachen Elementen bestand und auch ohne Bildunterschriften auskam: Die fotografische Geste wies in einzelnen Fotografien ganz im Einklang mit der nationalsozialistischen Ideologie und im Sinne einer Täter-Opfer-Umkehr, die die Funktion der Einsatzgruppen an der deutsch-polnischen Grenze verschwieg, Deutsche als Opfer aus. Damit bezog sie sich gleichsam auf das Kollektiv und deutete an: Alle Deutsche seien grundsätzlich potenzielle Opfer. Es seien zumindest ihre Feinde, die sie zu Opfern machen wollten. Außenstehende hätten keine Wahl, sie müssten sich positionieren: Entweder ließen sie die Gewalt der Polen gegen die Volksdeutschen geschehen und würden solcherart mindestens zu Komplizen der Täter, oder aber sie stellten sich auf die Seite der Deutschen, würden aktiv und böten Hilfe an. Mittels der Verbindung der Fotografien und der Transformation ihrer Aussagen in eine mythische Erzählung entstand der Ruf nach einer Retterfigur. Die Darstellung von Deutschen als Opfer schaffte eine appellative Kraft,[41] die den Helden auf die Bühne rief.

Doch bevor die in den illustrierten Zeitschriften eng mit der Heroisierung der Wehrmacht verknüpften Opfererzählungen skizziert werden sollen, lohnt es sich zunächst, noch einmal bei der Fotoreportage »Die Welt in Aufruhr | weil Deutschland sein Recht verlangte« zu verweilen, in der zwar erst am Schluss ein Held erschien, die Welt aber im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie eingeteilt wurde in Gut und Böse, Rassentrennung und Rassenmischung, männlich und weiblich, und einen näheren Blick darauf zu werfen, inwiefern die Stilisierung des Opfers zur Transformation aller Fotos in diese mythischen Elemente beitrug.

Juden wurden ermordet, 1.400 Synagogen in Brand gesteckt, 30.000 Juden in Konzentrationslager verschleppt. Der Soldat der Luftwaffe, der sein Leben aufs Spiel setzte, stand damit innerhalb des propagandistischen Mythos auch für diejenigen, die ihr Leben in der gewaltvollen Auseinandersetzung mit den Juden riskierten. Der Held war damit innerhalb der NS-Ideologie potenziell Opfer (wie von Rath), aber immer auch Täter. Vgl. hierzu (ohne den Bezug zu Heroisierungen im Nationalsozialismus): Ulrich Herbert: *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*, München 2014, S. 379–386.

41 In der vorliegenden Arbeit wird damit die appellative Kraft nicht, wie die Forschungen des SFB 948 nahelegen, der Heldenfigur zugeordnet, sondern der Heldenerzählung im Gesamten bzw. der Opferfigur im Detail. Vgl. Ralf von den Hoff/Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer u. a.: Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne; konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948, in: *helden. heroes.héros* 1 (2013) H. 1, S. 7–14, S. 10.

1.1 Opfer verhindern, Opfer verlangen: Krieg

Die Fotografien, die deutsche Frauen und Kinder als Opfer darstellten und in verschiedenen Variationen in der Reportage abgedruckt wurden, gewannen durch die Layoutgestaltung der Reportage an Bedeutung. Jede einzelne Seite für sich, verstärkt aber noch jede Doppelseite, verfügte über je eigene Strategien, gerade die Opferfotografien ins Zentrum zu setzen. Die erste Doppelseite zu den Tagen Donnerstag, den 24. August, und Freitag, den 25. August 1939 präsentierte neben den mit Hilfe der Polizei über ein Drahtseil steigenden Frauen und Kindern zwei Opferfotografien auf der gegenüberliegenden Seite (Abb. 22). Eine der beiden Fotografien stellte eine Porträtaufnahme einer alten Frau mit einem Kleinkind in ihren Armen dar. Ihr Gesicht wirkte im Foto so abgemagert, dass ihre Wangenknochen deutlich hervorstanden, ihr Blick war ernst und gesenkt. Neben ihr fand sich die Fotografie des Papstes, der im Moment der Aufnahme eine Faust emporstreckte, als sei er gerade über ihre Situation empört und rufe die Gläubigergemeinde zu Mitgefühl auf. Unterhalb war eine Bahnhofsfotografie mit überwiegend Frauen auf dem Bahnsteig zu sehen. Die Bildunterschrift gab an, hier sei abgebildet, wie »Ausländer« aus Polen flüchteten: »Ihr Ziel: Die deutsche Grenze, wo sie Schutz und Ruhe finden können«.[42] Deutschland wurde demnach in der Bildberichterstattung als sicherer Hort markiert, das angrenzende Umland aber als eine Gefahr für Frauen und Kinder.[43]

Die folgende Seite begann mit der Fotografie eines Begräbnisses, deren Bildunterschrift angab, die Verstorbenen seien von Polen erschossen worden. Auf der gegenüberliegenden Seite waren die Frauen am Badesee zu sehen – hier wurde über das Foto und nicht den Text der Hinweis gegeben, in Deutschland sei man (noch) sicher.[44] Die nächste Seite stellte eine durch die Perspektive des Fotografen auf die Körper anstatt die Gesichter fokussierte Aufnahme eines Menschengemenges dar. Die Gruppe im Foto hielt sich am Bahnhof auf, viel Gepäck war zu sehen, ebenso drei Frauen, die jeweils einen in Tüchern gewickelten Säugling in ihren Armen trugen. Auch diese Fotografierten waren auf der Flucht – dies suggerierte zumindest visuell das Chaos im Foto von Frauen, Kindern und Koffern. Unterstrichen wurde der Eindruck durch die darunter abgedruckte Fotografie des Abschiedskusses zwischen einer Frau und einem nicht deutschen Soldaten, also einem Motiv, das auch im Ersten Weltkrieg zum Kanon der Kriegsfotografie gehörte,[45] sowie zwei Fotografien auf der rechten Seite, die kaum mehr als Stacheldrahtzäune zeigten. Die dritte Doppelseite der Bildreportage

42 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1483.
43 Ebd., S. 1482–1483.
44 Ebd., S. 1484–1485.
45 *Das Illustrierte Blatt*, 30. Juli – 3. September 1914 (2.31–36), S. 10; während des Zweiten Weltkriegs war dies kein häufig wiederkehrendes Motiv, fand sich aber als Symbol des Kriegsbeginns im Herbst und Winter 1939 hin und wieder, unter anderem in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1486; *Die junge Dame*, 23. November 1939 (7.48), S. 2.

nahm damit im Detail alle Elemente des Bildes der Frauengruppe mit der Polizei von der ersten Seite nochmals auf.[46]

Auf der vierten und letzten Doppelseite jedoch fand sich nur noch eine Opferfotografie – neben umso größeren Aufnahmen eines Wehrmachtflugzeugs und von Hitler bei einer Rede.[47] Im Bildmittelpunkt dieser Fotografie, die für das Datum »Donnerstag, den 31. August« und damit den letzten Tag vor dem Angriff auf Polen stand, war eine schlanke, junge Frau mit kurzen Haaren, Ohrringen und einer Schürze platziert, umrahmt von drei Jungen und einem Mädchen, die sich im Kreis um sie scharten, auf dem Arm ein fünftes, jüngstes Kind tragend. Ihre im Foto links erscheinende Hand war auf den Kopf des sich am unteren Bildrand im Bildvordergrund befindenden Jungen gelegt, ihr Blick ging zum linken Bildrand, wo sich zwei Herren im Anzug befanden. Der Mann, der näher bei ihr stand, streckte seinen Arm in Richtung dieses Jungen, mit ebenfalls ausgestrecktem Zeigefinger zeigte er auf ihn und sah die Frau fragend an. Die Bildunterschrift hierzu lautete: »Und immer weiter wütet der polnische Terror. Der englische Journalist Percival von der Chronicle-London überzeugt sich im Flüchtlingslager in Münsterberg-Schlesien von den namenlosen Leiden der Deutschen in Polen.«[48] Damit wurde die Fotografie, vor allem durch die darin gezeigten Gesten des Zeigens und Erzählens der Frau, zu einem Beleg, dass Großbritannien sehr wohl unterrichtet sei von einer für die Deutschen in Polen scheinbar lebensbedrohlichen Situation. Der Frau aber, auch diese Aussage stellte sich im Gesamtblick auf die Fotos ein, würde zwar Gehör geschenkt, doch ernstzunehmende Reaktionen seitens Großbritannien folgten auf ihren Erlebnisbericht nicht – und das, obwohl der Mann Journalist sei und damit die der volksdeutschen Frau verwehrte Möglichkeit besäße, von ihrem Schicksal in aller Öffentlichkeit zu berichten.

Diese Fotografie, die von Arthur Grimm stammte (Abb. 25), fiel formal aus der Reihe der sonst in der Reportage verwendeten Darstellungen: Hier war der Name Grimms direkt unter dem Bild zu lesen, im Gegensatz zu allen anderen Fotos der Reportage, zu denen die Herkunftsangaben in einer langen, nicht eindeutig zuordenbaren Liste standen. An der Popularität des Fotografen lag dies nicht, letztlich waren mit Hanns Hubmann und Willi Ruge zwei weitere, bekanntere Fotografen mit Fotos in der Reportage vertreten.[49] Und nicht nur diese Besonderheit unterstrich die Bedeutung, die in der Reportage den Opferfotografien beigemessen wurde. War die Fotografie Arthur Grimms zwar nur klein auf der Seite abgedruckt worden, so betonte sie doch umso mehr die Größe des Fotos über ihr, das wie die eingangs besprochenen Bilder als Längsstreifen vom linken zum rechten Seitenrand reichte, in der Höhe aber mehr als ein Drittel der Seite und damit noch mehr Raum als die anderen Bilder im Längsstreifen-Format einnahm (Abb. 22). Hierauf war das Heck eines Kriegsflugzeugs, verziert mit Hakenkreuz, dem Zeichen des Nationalsozialismus, und Balken-

46 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1486–1487.
47 Ebd., S. 1488–1489.
48 Ebd., S. 1488.
49 Hesse: PK-Fotografen im NS-Vernichtungskrieg; Michael Hallett: Hanns Hubmann, in: *History of photography* 20 (1996), S. 89–92.



Abb. 25 »Und immer weiter wütet der polnische Terror«, in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1488, Foto: PK Grimm.

kreuz, dem Hoheitszeichen der preußischen und deutschen Streitkräfte, zu sehen. Die Bildunterschrift betonte nochmals die Gefahr und die Not, der die Frau und die Kinder auf Grimms Fotografie gerade noch entkommen zu sein schienen: »An der Ostgrenze steht unsere Wehrmacht zum Schutz gegen polnische Angriffe bereit…«.[50]

Um Opfer zu verhindern, wurden in der Fotoreportage folglich neue Opfer verlangt. Denn das Opfer ruft nach Beachtung: »Das Leid der Opfer«, so schreibt Bernhard Giesen, »birgt in sich eine körperliche Gewissheit, die weit über unbeständige juristische Ansprüche und fragwürdige Erklärungen hinausgeht. Es fordert bedingungslosen Respekt, und ein jeder, der diesen Respekt verweigert, schließt sich selbst aus der ›menschlichen Gemeinschaft‹ aus.«[51] Giesens typologische Überlegungen übersehen allerdings, wie sehr Opferfiguren Konstruktionen ihrer Zeit sind, die auf verschiedene Problemlagen und Bedürfnisse einer bestimmten Gruppe innerhalb einer Gesellschaft

50 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1488.

51 Bernhard Giesen: *Zwischenlagen. Das Außerordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit*, Weilerswist 2010, S. 85. Giesens für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte Argumentation zielt zwar nicht explizit, dafür umso impliziter auf eine von ihm angenommene Sakralisierung derjenigen, die von den Nationalsozialist*innen in den Gaskammern der Vernichtungslager ermordet wurden, wodurch sie seiner Ansicht nach in den Gesellschaften der Nachkriegszeit den Platz einzunehmen begannen, den vormals die Helden besetzten. Von einem »Siegeszug der Opferperspektive« bei gleichzeitigem Verschwinden von Heldenfiguren in der BRD spricht auch Martin Sabrow, betont aber die Heldenfiguren der DDR und der 68er-Bewegung und macht die Abkehr vom Helden nicht am Zivilisationsbruch von Auschwitz, sondern am Verlust der Bedeutung des Kollektivsubjekts fest. Ders.: Heroismus und Viktimismus, S. 11, S. 15.

reagieren.[52] Es gilt also, sowohl den Opfer- wie den Heldenbegriff weniger typologisch, sondern vielmehr zunächst in seiner historischen Bedeutung zu fassen und hier nicht nur die Handlungen, sondern auch die Haltungen mit einzubeziehen. Martin Sabrow verweist in diesem Sinne darauf, »dass mit dem Helden spätestens seit 1918 immer auch das Opfer gemeint war.«[53] Anders gesagt: Auch im Nationalsozialismus waren Helden und Opfer keine sich diametral gegenüberstehenden Figuren,[54] vielmehr blieben die Bedeutungen beider Begriffe durch das Wechselspiel von Haltung und Handlung ineinander aufgehoben: »Vor die rettende und erlösende Heldengestalt, die sich vor anderen auszeichnete, schob sich das Bild des Helden, dessen Größe sich aus seiner Opferbereitschaft ergibt.«[55]

Die Visualisierungen des Opfers von Frauen und Kindern in Not wurden in den Illustrierten dazu verwandt, die wehrfähigen Männer aufzufordern, die Frauen von ihrem scheinbar unausweichlichen Opferstatus zu erlösen, indem sie es auf sich nehmen sollten, selbst das äußerste Opfer zu erbringen – und in den Krieg gegen Polen zu ziehen. Zwar differenzierte diese Sicht nicht zwischen dem Opfer als *victima* und dem Opfer als *sacrificium*. Das musste aber auch gar nicht sein, denn für beide Fälle galt, dass die Auseinandersetzung, die zum jeweiligen Opferstatus führte, als ungerecht präsentiert wurde und somit als ein Prozess, der »einen anderen Verlauf hätte nehmen sollen.«[56] Doch zeigte sich der Status, Opfer physischer Gewalt geworden zu sein, in keiner einzigen Fotografie, vielmehr wurde erst über verschiedene mediale Strategien der Eindruck, Opfer polnischer Gewalttaten vor sich zu sehen, erweckt.

Die Bildunterschrift zur Fotografie der Menschen in Not helfenden Polizei gab in diesem Sinne nicht nur an, was darunter zu verstehen sei, dass Deutschland sein Recht verlangt habe. Auch die Art und Weise der fotografischen Aufforderung, auf das Dargestellte hinzusehen, zielte auf eine Lesart ab, die Giesens Annahme entsprach, dass das Opfer bedingungslos Respekt einfordere:

> Der Polenterror geht weiter! Die gequälten Volksdeutschen entfliehen unerträglichen Drangsalierungen. Nur unter Lebensgefahr können sich Mütter mit ihren Kindern zur schützenden deutschen Grenze durchschlagen. Mehr als 80 000 Flüchtlinge mußten schon Haus und Hof, Mann und Kind, Schwester und Mutter verlassen. Ungezählte verhafteten die Polen, verschleppten sie ins Innere des Landes…[57]

In der Diskrepanz zwischen dem, was durch die Fotografie sichtbar wurde, und dem, was die Bildunterschrift hingegen benannte, kam zum Tragen, was Giesens

52 Vgl. zu einer Erweiterung der Theorie Giesens auch Olmo Gölz: The Imaginary Field of the Heroic. On the Contention between Heroes, Martyrs, Victims and Villains in Collective Memory, in: *helden.heroes.héros,* Special Issue 5 (2019), S. 27–38, S. 31–32.

53 Sabrow: Heroismus und Viktimismus, S. 18.

54 Vgl. zur Kritik an einer allzu zugespitzten Typologie dieser Figurationen auch Gölz: Typologisches Feld, S. 7–9.

55 Sabrow: Heroismus und Viktimismus, S. 18.

56 Gölz: Typologisches Feld, S. 6.

57 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1482.

zugespitzte Typologie der Opferfigur im Allgemeinen annimmt: »Das Opfer ist ein depersonalisiertes menschliches Wesen. Es wird als Objekt behandelt, als ›Fall‹ einer Kategorie, als Wesen ohne Gesicht, ohne Namen und Platz in der Gemeinschaft.«[58] Die Bildunterschrift bezeichnete den Ort des Bildes: nach der Grenze zu Polen in Deutschland. Gleichsam erhielt der Ort seine mythische Ebene: außerhalb der Gefahr, in Sicherheit. Auch die Zeit wurde konkretisiert und gleichzeitig in den Mythos gehoben: nach dem »Polenterror«, nach den »Drangsalierungen« und damit nach der »Lebensgefahr«.[59] Der Text erweiterte das im Foto zu Sehende auf etwas, was gar nicht dargestellt wurde; das Foto stellte über die mythische Verlagerung über den Text demnach anderes dar, als sichtbar war. Weder das Land Polen noch seine Einwohner*innen geschweige denn ihre Handlungen wurden abgebildet. Der Opferstatus erschien nicht im Bild, kein »depersonalisiertes menschliches Wesen«,[60] wie es Giesen formuliert, tauchte auf. Die sprachliche Beigabe vollzog demgegenüber die Depersonalisierung, indem an der Stelle von Subjektbezeichnungen ungenaue Mengenangaben (»[m]ehr als 80 000«, »Ungezählte«) oder Statusangaben (»Mütter mit Kindern«, »Flüchtlinge«)[61] standen.

Die Fotografie übernahm, wie die Aufnahme Arthur Grimms, mit Roland Barthes somit die Funktion eines Alibis, denn »auch im Alibi gibt es einen erfüllten und einen leeren Ort, und beide sind durch die Beziehung einer negativen Identität miteinander verbunden (›Ich bin nicht dort, wo man glaubt, daß ich sei, ich bin dort, wo man glaubt, daß ich nicht sei‹).«[62] Zu ergänzen wäre die Gleichzeitigkeit einer vollen und einer leeren Zeit, die in der vorliegenden Fotografie auf eine Zeit vor derjenigen, die in der Aufnahme dargestellt war, verwies (um es in Anlehnung an Roland Barthes zu formulieren im Sinne von: Nicht, wie man glaubt, in dem Moment, den man sieht, sondern davor, in dem Moment, den man nicht sieht). Durch den Mythos wurde zum Bildthema, was zeitlich vor und räumlich außerhalb der Aufnahme geschah. Die Umwandlung der Formulierung von Barthes in Bezug auf mythische Fotografien müsste demnach lauten: Ich zeige nicht das, was zu sehen ist; ich zeige, was nicht zu sehen ist. Menschen in Fotografien als Opfer wahrzunehmen, bedeutete also, wie bei einem Alibi auf etwas zu blicken, um etwas anderes zu erkennen; also zu sehen, was eigentlich nicht zu sehen war (Angst, Leid, Gewalthandlungen, Ungerechtigkeit), aber das, was abgebildet war (Frauen steigen über einen Zaun, eine Frau erzählt zwei Männern etwas über ihren Jungen), nicht zu sehen.

58 Giesen: *Zwischenlagen*, S. 84. Genaugenommen verdeutlicht Giesens Wortwahl, wie bspw. der Begriff »Lager« in der Nähe der zitierten Passage, dass er in Bezug auf die Typologie des Opfers die von den Nationalsozialist*innen Verfolgten und Ermordeten im Blick hat, hierbei aber überwiegend den Blick der Täter*innen einnimmt, statt bspw. den Blick der Angehörigen, für die die Ermordeten sowohl über ein Gesicht als auch über einen Subjektstatus (in der Erinnerung) verfügen.

59 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1482.

60 Giesen: *Zwischenlagen*, S. 84.

61 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1482.

62 Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 104.

Als Teil des Mythos wird der Bildinhalt, bei Barthes der Sinn des Zeichens, zu einer leeren Form. Der Mythos verschiebt die Semiologie des Bildes auf eine zweite Ebene; was sich als Sinn durch den Zusammenhang von Signifikanten (dem Bedeutenden) und Signifikat (dem Bedeuteten) ergibt, bildet den Signifikanten des Mythos, der mit neuem Sinn beladen werden kann: »Das Bedeutende des Mythos erweist sich als doppeldeutig. Es ist zugleich Sinn und Form, einerseits erfüllt, andererseits leer. Als Sinn fordert das Bedeutende bereits ein Lesen, ich erfasse es mit den Augen, er hat eine sinnliche Realität […], es besitzt Reichtum«.[63] Der Bildinhalt ›Frauen und Kinder übersteigen ein Drahtseil mit Hilfe der deutschen Polizei‹ ist damit als das auszumachen, was Roland Barthes als »einleuchtende Gesamtheiten«, die mit »ausreichende[r] Rationalität«[64] versehen sind, bezeichnet: »Im Sinn ist bereits eine Bedeutung geschaffen, die sich sehr wohl selbst genügen könnte, wenn sich der Mythos nicht ihrer bemächtigte und aus ihr plötzlich eine parasitäre leere Form machte.«[65]

Damit unterstrich in den in Illustrierten zwischen 1939 und 1945 veröffentlichten Fotos aber gerade die Unsichtbarkeit der Gewalt, aus welcher der Opferstatus resultierte, die Wahrnehmung der Dargestellten als Opfer: Da von Volksdeutschen in Polen keine einzige Fotografie in der Reportage abgedruckt wurde, erschienen sie – solange sie in Polen lebten – für die deutschen Rezipient*innen der *BIZ* tatsächlich ohne Gesicht. Der Text zum Foto gab an, dass sie darüber hinaus nicht nur keinen Platz in der polnischen Gesellschaft hätten, sondern dort entweder unmittelbar verschiedensten Gewalthandlungen ausgesetzt seien, in Gefängnisse eingesperrt oder aber aus dem Land vertrieben würden. Gelänge es ihnen, Deutschland zu erreichen – und hier setzte nun die fotografische Geste an, durch die der Sinn der Form erhalten blieb –, erhielten sie nicht nur ihr Gesicht zurück, auf dem wieder ein Lächeln erscheinen konnte. Statt Chaos und Willkür kümmerten sich nun, in uniformierter, menschlicher Gestalt der Ordnungspolizei, der deutsche Staat und die deutsche Sicherheit um sie, wohingegen die Briten sie, wohlunterrichtet, kaltblütig ihrem Schicksal überließen. Damit vergrößerte sich aber ihr prekärer, schutzbedürftiger Status, und einzig die Anstrengung deutscher Männer, so könnte eine Bilddeutung lauten, würde den ehemaligen Opfern dazu verhelfen, wieder in ihr Leben treten und den Opferstatus hinter sich lassen zu können. Auch die Gleichsetzung der Ordnungspolizei mit der hilfreichen Tat ist ein Alibi des Fotos. So war aber gleichfalls die hilfreiche Hand auf deutscher Seite in der Fotografie zu sehen, in der Bildunterschrift hingegen nicht benannt. Diese Lücke konnte von der halben Überschrift (»weil Deutschland sein Recht verlangte«) sowie den anderen Fotografien der Zeitschrift gefüllt werden. Das Zusammenspiel geschaffener Leerstellen und mythischer Aussageverschiebungen erschuf eine Welt, in der Deutschland der Krieg erklärt wurde, weil deutsche Polizisten deutschen Frauen und Kindern, die zu Gewaltopfern wurden, humanitär zur Seite stünden und Schutzlosen eine Hilfe anböten, welche die Briten ihrerseits regelrecht

63 Ebd., S. 96.
64 Ebd.
65 Ebd.

verweigerten. Die darin versteckte Anklage gegen die Gegner im Krieg verstärkte den Ruf nach Helden auf deutscher Seite.

Die Fotografien in den Illustrierten, die Deutsche als Opfer inszenierten, legten hingegen nahe, dass sie sich eine ähnliche Lesart erhofften, wie sie Giesen angibt. Denn entgegen der These von Herfried Münkler und Karsten Fischer, erst nach dem Zweiten Weltkrieg habe sich in Deutschland die Semantik vom aktiven Opfer im Sinne eines Verzichtes, einer Hingabe oder einer Darbringung ins passive Erleiden verschoben,[66] beinhalteten zumindest die Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg ebenfalls die Unterscheidung zwischen aktivem (im Sinne des Englischen *sacrifice*, das einerseits kultische Rituale und andererseits rationalisierte Selbstaufgabe beinhaltet) und passivem Opfer (im Sinne des *victim*).[67] Doch demonstrierten die Opferfotografien der Illustrierten weder eine überzeitliche Definition des Opferbegriffs noch eine allgemeingültige Trennung in »kultische *Gabe*«, »*Verzicht* auf eine Sache« und »*Erleiden* fremder Gewalt«.[68] Der Opferbegriff aber, darauf verweist Svenja Goltermann, hat eine Geschichte,[69] und auch die Visualität des Opfers beinhaltete folglich historisch zu denkende Spezifika.

Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs appellierten die Fotos passiver, unschuldiger Volksdeutscher als Gewaltopfer des Feindes nicht nur an den Einzelnen, sondern an alle, sich im Angesicht des dargestellten Leidens heldenhaft zu verhalten. Der heroische Einsatz wurde in dieser Hinsicht zu einer Pflicht; ihre Erfüllung konnte vor dem Ausschluss aus der Gemeinschaft bewahren. Weniger die herausragende Außerordentlichkeit winkte als Ruhm demjenigen, der den Einsatz für die Opfer wagte, sondern eher die Chance, ein wertvolles Mitglied der nationalsozialistischen Gemeinschaft zu bleiben. Auch das heldenhafte, aktive Opfer, sein eigenes Leben im Einsatz zu riskieren, erhielt solcherart eine passive Konnotation des unschuldigen Erleidens beziehungsweise wurde, um das passive Opfer abzuwehren, zum einzigen Ausweg. Anders gesagt: Konnotationen des Opfers schwangen in jeder Fotografie, die in einem Zusammenhang mit dem Weltkrieg stand und nicht verfolgte Deutsche oder ihre Verbündeten darstellte, mit. Der medial sich festigende Opferbegriff zur Zeit des Zweiten Weltkriegs ließ sich durch die eingeschriebene antisemitische oder rassistische Ein-

66 Herfried Münkler/Karsten Fischer: »Nothing to kill or die for…«. Überlegungen zu einer politischen Theorie des Opfers, in: *Leviathan* 28 (2000) H. 3, S. 343–362, S. 344–348 u. ö.

67 Die Einteilung findet sich unter anderem ebd., S. 346. Münkler und Fischer gehen aber mit Koselleck davon aus, dass die Bedeutungsverschiebung zeitlich in den 1950er Jahren in Deutschland einsetzte, »und plötzlich sind dieselben Leute nur noch durch den Faschismus zum Opfer geworden, während sie sich vorher aktiv für Deutschland geopfert hatten«. Reinhart Koselleck: Die Diskontinuität der Erinnerung, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 47 (1999), S. 213–222, S. 215; hier zit. nach: Münkler/Fischer: »Nothing to kill or die for…«, S. 346. Eine ähnliche These wie die Kosellecks, nämlich dass ausgerechnet im Land der Täter die Identifikation mit den Opfern nach 1945 besonders groß sei, vertreten Ulrike Jureit/Christian Schneider: *Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*, Stuttgart 2010, S. 36 u. ö.

68 Münkler/Fischer: »Nothing to kill or die for…«, S. 345.

69 Svenja Goltermann: *Die Gesellschaft der Überlebenden. Deutsche Kriegsheimkehrer und ihre Gewalterfahrung im Zweiten Weltkrieg*, München 2009; Dies.: *Opfer. Die Wahrnehmung von Krieg und Gewalt in der Moderne*, Frankfurt a. M. 2017, S. 22–25.

teilung der Menschen von nationalsozialistischer Ideologie nicht trennen. Fotos derjenigen, denen von den Deutschen Gewalt angetan wurde, bildeten diese Menschen nicht als Opfer ab, sondern, wie es das eingangs beschriebene Beispiel des *Illustrierten Beobachters* vor Augen führte, als Täter, um solcherart die Affizierung der Leser*innen zu verhindern und die Gewalt gegen sie als gerechte Gewalt zu legitimieren. Der Gegenbegriff zum Opfer war nicht der Held, der aktiv wurde, sondern der Gegner im Krieg,[70] dem das Mitgefühl verweigert werden sollte.

Zur bedeutungstragenden Unterscheidung deutscher Opferbilder gehörte hingegen nicht die verschieden auslegbare Semantik des Substantivs als aktives oder passives Opfer, sondern, welches Verb hinzugezogen wurde. Visuelle Opferfiguren traten in viererlei fotografischen Variationen auf: ›Opfer sein‹, ›Opfer aushalten‹, ›Opfer lindern‹ sowie ›Opfer bringen‹. Im Folgenden sollen zunächst die fotografischen Gesten dargelegt werden, die auf das ›Opfer sein‹ aufmerksam machten: Unter Rückgriff auf den Vergleich der bereits beschriebenen Fotografien von Frauen und Kindern in Not mit Fotografien im Kontext an der Front gefallener Soldaten soll erst die appellative Kraft der Opferfotografien verdeutlicht werden. Die so erscheinenden Differenzen zwischen den Bildwelten von Frauen und Soldaten verdeutlichten unter anderem die dahinterliegende geschlechtliche Aufteilung in ein weibliches Opfer, das verhindert werden sollte, und ein männliches Opfer, zu dem aufgerufen wurde. Diese augenscheinliche Dichotomie der Geschlechter unterlag aber mit der Zeit des andauernden Kriegs einer Veränderung, wie ebenfalls gezeigt wird.

1.2 *Opfer sein I: Frauen*

Dass Deutschland rettender Handlung bedürfe, verdeutlichte sich in der bereits besprochenen Fotoreportage gerade in der Nebeneinanderstellung der Fotografie von Frauen, denen von der Polizei geholfen wurde, mit derjenigen, welche zwei Frauen am Sandstrand des Wannsees zeigte (Abb. 26).[71] Die Opferperspektive prägte den Blick auf die Frauen im Badezweiteiler im Bildvordergrund, das Foto eines Badenachmittags den Blick auf die Frauen und Kinder in Not. Je nachdem, was als Anfang und was als Ende gewertet wurde (was weder durch die aufgehobene Linearität der Sprache im Foto noch durch das – mediale – Angebot der Zeitschriften, wahllos durchblättern zu können, im Medium selbst festgelegt ist), wurden über den solcherart mit Geschichten

70 Und auch der Kriegsgegner aus den eigenen Reihen, vgl. hierzu ausführlich Kapitel III.1.3. der vorliegenden Arbeit.

71 Der See war ab dem Ende des 19. Jahrhundert Ausflugsziel des vermögenden Bürgertums geworden und lockte ab 1907 mit dem eröffneten Strandbad ein breiteres Stadtpublikum an. Das 1930 nach einem Umbau neu eröffnete Strandbad war als »Badewanne der Berliner« bekannt. Mit zeitgenössischen Fotografien vgl. bspw. Wolfgang Hermann: Das neue Strandbad Wannsee, in: *Kunst und Künstler*, 28 (Oktober 1929) H. 1, S. 490–494. Vgl. auch Helmut Engel: *Das Strandbad Wannsee. Erholung für Körper und Seele*, Berlin 2007; ebenso Stiftung Denkmalschutz Berlin *(Hg.): Das Strandbad am Großen Wannsee. Baudenkmal – Kulturdenkmal – Berliner Wahrzeichen* (Stiftung Denkmalschutz Berlin, 4), Berlin 2003. Diesen Hinweis verdanke ich Anna Schreurs-Morét.



Die Welt in Aufruhr weil Deutschland sein Recht verlangte

Donnerstag, den 24. August



Abb. 26 »Die Welt in Aufruhr | weil Deutschland sein Recht verlangte«, in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1482 und S. 1485, Fotos: 1) S. 1482: teilweise aus Presse-Bild Zentrale (3), Weltbild (3), Ruge, Atlantic, Hubmann, Presse-Illustration Hoffmann, Fulgur oder Associated Press (2); 2) S. 1485: teilweise aus Associated Press (4), Presse-Bild-Zentrale (2), Presse Illustration Hoffmann, Planet News, Fulgur, Kosmos, Weltbild (2).

gefüllten Mythos die Zeitlichkeiten neu verteilt: War die Möglichkeit, das Leben an einem der bekanntesten Badeseen Deutschlands zu genießen, eine denkbare Zukunft für die Volksdeutschen, die aus Polen flohen, so wurde die Gewalt, vor der sie flohen, zur Gefahr, die das friedliche Miteinander am See bedrohte.

Der Gesamtkontext der Reportage sowie der Kriegsbeginn suggerierten, die Leerstellen der Fotos mit folgenden Fragen zu füllen: Was wurde mit den deutschen Frauen im Reich, was mit den Volksdeutschen in Polen im Krieg? Auch diese Konstellation illustrierte die Notwendigkeit einer schützenden Hand; mehr noch, der Akt der Polizisten wurde zu einer nicht mehr ausreichenden Handlung. Als Leihgabe verteilten die Fotografien an die Figuren des Mythos eindeutige Geschlechterzuschreibungen: Opfer waren Frauen und Kinder, und so waren alle Frauen und Kinder davon bedroht, es zu werden; was fehlte, waren Männer mit größerer Handlungskompetenz, als sie den Polizisten zustand, damit der Anblick von Frauen in Badekleidung am See auch in Zukunft erhalten bleiben könnte.[72]

72 Die geschlechtliche Aufteilung, welche die Frauen als Opfer stilisiert, wodurch die Männer zur Gewaltanwendung aufgerufen werden, geht in der Geschichte der Massenmedien zurück bis zu visuellen Darstellungen aus Zeiten der Französischen Revolution. Vgl. hierzu Frietsch: Helden und Engel, S. 132 sowie Kathrin Hoffmann-Curtius: Opfermodelle am Altar des Vaterlandes seit der Französischen Revolution, in: Gudrun Kohn-Waechter (Hg.): *Schrift der Flammen, Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert*, Berlin 1991, S. 57–92, S. 72–75.

Diese vereinfachende und sich selbst bestätigende Ansicht lag im Wesen des Mythos selbst begründet: »Im allgemeinen arbeitet der Mythos […] mit Hilfe ärmlicher, unvollständiger Bilder, bei denen der Sinn schon gereinigt und bereit für eine Bedeutung ist«,[73] schreibt Roland Barthes. Die Sinnentleerung, durch welche die Fotografie zur Form des Mythos wird, ist keine vollständige, vielmehr bleibt die Form Bestandteil des Mythos: »Es ist dieses unablässige Versteckspiel von Sinn und Form, durch das der Mythos definiert wird. Die Form des Mythos ist kein Symbol«.[74] Die Frauen beider Fotografien wurden auch in der Reportage nicht zum Symbol dessen, was die Bildunterschrift mit »Polenterror« umschrieb, und schon gar nicht standen sie symbolhaft für einen unmenschlichen Krieg gegen Deutschland. Die Fotografie »gibt sich als ein reiches, spontanes, gelebtes, unschuldiges, *unbestreitbares* Bild.«[75] Die Darstellung der Frauen und Kinder wurde dadurch aber zu einem Sinnbild, das die den Volksdeutschen widerfahrene und den deutschen Frauen drohende Gewalt verbürgen sollte. Auch andere Fotos wären denkbar gewesen. Zu den durch Bilder vollzogenen Vereinfachungen einzelner mythischer Elemente, die gleichzeitig sinnentleert und sinnstiftend sind, da sie nur noch Form darstellen, als Form aber Bestandteil des Mythos werden, gehören auch Geschlechterzuschreibungen. Anders gesagt: Über die Vereinfachungen der Elemente des Mythos werden auch Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit auf Klischees reduziert, selbst wenn die Menschen selbst in den Fotografien weitaus differenzierter erscheinen. Die Frauen auf der Flucht hatten mit den Frauen am See außer ihrem Geschlecht nichts gemein, und doch nahmen sie solcherart aufeinander Bezug, dass sie als Einheit gedacht werden konnten. Diese Wahrnehmung wurde unterstützt durch die Repräsentation der Geschlechter in den anderen Fotografien der Reportage: Männer wurden als Politiker, Arbeiter, Anhänger Hitlers und Soldaten stets aktiv und als agierende Personen präsentiert, Frauen blieb die fürsorgliche Rolle wie Opfer, Ehefrau, Mutter, als Teil einer orientierungslosen oder einer sich während ihrer Freizeit treibenlassenden Menge.

Die Fotografie am See war nicht nur durch ihr sich deutlich von allen anderen Fotografien abhebendes Motiv von Bedeutung, sondern ebenso durch die Größe des Abdrucks. In der Reportage selbst stand sie neben einem Bild einer hüfthohen Sandsackmauer in einer Straße (Abb. 26). Beide Fotos zusammen nahmen die Hälfte einer Seite ein, beide wurden von einer gemeinsamen Bildunterschrift zusammengehalten: »Sonntag Nachmittag«.[76] Der weitere Text war grafisch so unterteilt, dass er jeweils nur einer Fotografie zuzuordnen war. Unter der Fotografie mit den Sandsäcken war zu lesen: »Vor allen wichtigen Gebäuden Londons bauen sich Wälle von Sandsäcken auf.«[77] Unter dem Badetag-Bild stand: »Während die übrige Welt in Kriegspsychose

73 Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 109.
74 Ebd., S. 98.
75 Ebd.
76 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1485.
77 Ebd.

fiebert, geht Berlin ruhig baden.«[78] Die Nebeneinanderstellung der Bildmotive wiederholte sich demnach in der Bildunterschrift, wobei die rechte durch den Verweis auf die »übrige Welt in Kriegspsychose« teilweise auch zur Unterschrift der linken Fotografie wurde. Diese Konstellation verstärkte zunächst den bereits skizzierten mythischen Inhalt der Reportage, die Welt habe ohnehin schon Deutschland ungerechtfertigterweise, und bereits vor dem 1. September 1939, den Krieg erklärt.

Oberhalb dieser beiden Fotos fand sich jedoch ein Pendant zu den eingangs beschriebenen Fotografien, die als Längsstreifen über die gesamte Seitenbreite auf der ersten Seite abgedruckt waren. Das Layout gab folglich ein Ensemble dieser drei Fotografien an, das dem Mythos ein vielfältiges Schutzversprechen seitens der deutschen Männer an deutsche Frauen hinzufügte: Durch die in den zum Hitlergruß erhobenen Hände der Vielzahl an Männern in Richtung eines Redners, der durch den Zweifingerbart leicht als Hitler selbst zu erkennen war, wurde eine Zielorientierung angegeben, die der Mengenfotografie der ersten Seite der Reportage fehlte und – gerade im Kontrast zur irritierten Menge aus London – wie ein Schutzversprechen gegenüber den beiden Frauen im Badezweiteiler an einem See in Berlin abgedruckt worden war. Die entschlossene Parteinahme im Hitlergruß wurde zum visuell deutlich der Reaktion der Bevölkerung Londons entgegengesetzten Versprechen, vollen Einsatz bei hoher Entschlusskraft zu bringen, damit »Berlin« auch weiterhin ruhig baden gehen könnte, selbst wenn der Krieg bereits begonnen habe. Markiert wurde das Schutzversprechen im visuellen Bekenntnis zum nationalsozialistischen Regime und dessen antisemitischer und rassistischer Ideologie.

Den Frauen im Badezweiteiler wurde als Teil des Mythos der Ort versprochen, für den es sich lohne, sich dem Feind gegenüber zur Wehr zu setzen, damit die Not der Frauen aus Polen nicht auch die Zukunft der Heimat werde. Giesen weist darauf hin, dass die Dichotomie zwischen Opfer und Held keine substanzielle Unterscheidbarkeit zwischen beiden Figuren bezeichne, sondern lediglich am Grad der Subjektivierung auszumachen sei, der beim objektivierten Opfer mit Null, beim Helden, der als überlegenes Subjekt inszeniert werde, mit der höchsten Punktzahl gleichzusetzen sei.[79] Auch in den beschriebenen Fotografien wurden die Menschen, die als Opfer im Mythos konstruiert wurden, ohne jegliche Subjektivierungspraktiken in Szene gesetzt – es waren die anderen (im vorliegenden Fall SS und Ordnungspolizei, deren Taten an der polnischen Grenze den Schutz deutscher Frauen verbürgten), die ihren Subjektstatus wiederherstellten. Die Frauen am Berliner Badestrand benötigten ebenfalls die anderen, um ihren Subjektstatus zu erhalten und nicht zum Objekt der gegnerischen Täter im Krieg und also selbst zu Opfern zu werden. Opfer zu erbringen (wie hier beispielsweise aus der Heimat zu fliehen) und diese gleichsam stoisch zu ertragen (im vorliegenden Falle lautete hierzu die mythische Erzählung, dass es sich lohne, sich weder Freizeit noch Laune verderben zu lassen, selbst wenn die ganze Welt feindlich

78 Ebd. Das Wort »Kriegspsychose« war im Zuge der Sudetenkrise 1938 ein von Adolf Hitler häufig abfällig verwendetes Wort in Bezug auf Angst vor einem Kriegsausbruch innerhalb der deutschen Bevölkerung. Stargardt: *Der deutsche Krieg*, S. 44.

79 Giesen: *Zwischenlagen*, S. 9.

gegenüberstünde), wurden somit zu Abwehrmechanismen vor der Möglichkeit, selbst Opfer zu sein, und zur Chance für Frauen, Subjekte zu bleiben respektive wieder zu werden. Seitens der Männer hingegen verwandelte sich im Angesicht der (potenziellen) weiblichen Opfer der aktive Kampf gegen den Feind zu einem Gebot der Ehre und damit zu einem Feld, in dem die Chance bestand, dass die Männlichkeit gegenseitig anerkannt werden konnte. Denn, auch dies wurde deutlich, wer hilflosen Frauen den Schutz verweigerte, gesellte sich auf die Seite Großbritanniens, dem Gegner im Krieg, wurde zum zu bekämpfenden Feind und wurde aus den Kreisen der sich gegenseitig anerkennenden Mitglieder der Gemeinschaft ausgeschlossen. Der Krieg wurde zu einer Bewährungsprobe der Männlichkeit, die sich dadurch konträr zur Weiblichkeit abgrenzte – aber auch zu einem Drohmittel in die eigenen Reihen.[80]

Diese mythische Erzählung, wie deutsche Männer den Frauen halfen, die vom Feind zum Opfer gemacht und dadurch sich selbst verloren hatten, durchzog die Illustrierten während der ersten drei Kriegsjahre in verschiedenen Varianten.[81] Bevorzugt wurden hierfür Darstellungen gewählt, wie Frauen in Asien und Afrika unter dem Eindringen britischer Kolonialherren litten, wohingegen Deutsche sich bemühten beziehungsweise ihren Zuspruch bekundeten, den von ihnen angenommenen ursprünglichen, oft als naturhaft bezeichneten Zustand (vor der britischen Kolonialherrschaft beziehungsweise dem Aufkommen britischer Tourist*innen) zu bewahren respektive wiederherzustellen. Die Wiederholung in Variationen unterstrich nicht nur die aggressiv-rassistische Ideologie, die den Opfererzählungen inhärent war, sondern war darüber hinaus Teil der Dynamik des Mythos, wie Roland Barthes ihn auffasst: »Jeden Tag bemüht sich die Presse zu zeigen, daß der Vorrat an mythischem Bedeutenden unerschöpflich ist.«[82] Anders gesagt: Je unerschöpflicher sich der Variationsreichtum geriert, desto mehr Bürgen finden sich für den Wahrheitsgehalt der mythischen Botschaft, bis sich die Botschaft am Ende durch die somit vollzogene Naturalisierung als nicht hinterfragbare Gegebenheit manifestiert.[83]

Die Zeitschrift *Die junge Dame* beispielsweise berichtete am 6. Oktober 1942 von indischen Frauen, die sich mit Gandhi, und nach dessen Verhaftung ohne ihn, gegen die »britische Gewaltherrschaft«[84] wehrten. Und die *BIZ* brachte ganze Serien an – sich über mehrere Heftausgaben und teilweise über ein halbes Jahr hinweg ziehenden – Berichten aus aller Welt, unter anderem mit den Titeln »Europa in der Zeitenwende«[85]

80 Zur kritischen Hinterfragung der Gleichsetzung von Männlichkeit und Krieg vgl. Pieken u. a. (Hg.): *Gewalt und Geschlecht*; Marstaller/Gölz: Gewalt und Geschlecht [Ausstellungsrezension].

81 Die verbleibenden Kriegsjahre werden in Teil III dieser Arbeit, auch in Bezug auf Opferbilder, besprochen.

82 Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 110.

83 Ebd., S. 113.

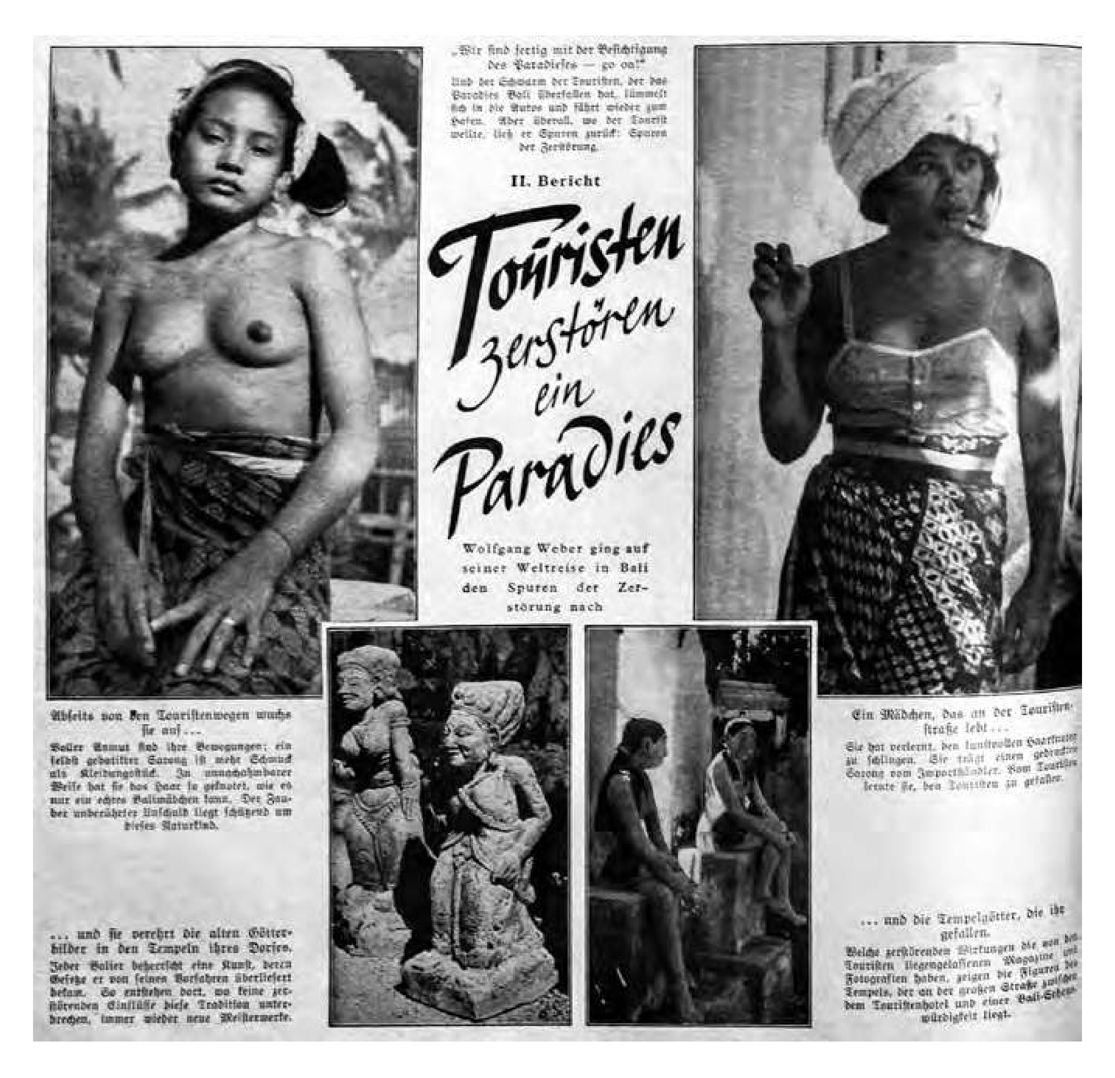
84 *Die junge Dame*, 6. Oktober 1942 (10.20), S. 2–3.

85 Unter anderem in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 21. Januar 1943 (52.3), S. 28–29; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 10. Juni 1943 (52.23), S. 266–267; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 5. August 1943 (52.31), S. 362–363; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 28. Oktober 1943 (52.43), S. 514–515.

und »Risse im Weltreich«[86] unter dem Namen Wolfgang Weber als Alleinreisender und damit auch Fotograf und Autor heraus.[87] All diesen Berichten gemeinsam war der Anspruch, mit Fotografien zu verbürgen, wie sehr sich die Deutschen um den Erhalt einer angenommenen ursprünglichen Gesellschaft bemühten, die durch den Feind, und damit das britische Empire, über eine begonnene Völkervermischung im Zuge britischer Kolonialisierungen in Gefahr geraten sei. Die Fotografien stellten jeweils Elemente einer ›natürlichen‹ oder einer ›zerstörten‹ Ordnung dar, die entweder innerhalb ein und desselben Berichts oder auch zwischen den einzelnen Reportagen als visuell klar abtrennbare Gegensätze einander gegenübergestellt wurden.
Am 11. Januar 1940 erschien beispielsweise in der *BIZ* die Reportage »Touristen zerstören ein Paradies«, in der Wolfgang Weber darlegte, wie britische Urlauber*innen dazu beitrugen, dass die Einwohnerinnen Balis den Zugang zu ihrer Kultur verlören (Abb. 27). Prominent wurde die Reportage-Überschrift von zwei Fotografien im Hochformat umrahmt, in die zwei kleinere, ebenfalls hochformatige Fotografien unterhalb der Überschrift hineinragten. Die größeren, oberen beiden Fotos führten jeweils ab den Knien aufwärts eine Frau vor. Die Frau der linken Fotografie saß, ihre Hände waren auf ihren Schoß gebettet. Sie trug ein Tuch bis über den Bauchnabel als Rock umgebunden. Ihr Oberkörper war unbekleidet und gab den Blick frei auf die bloßen Brüste. Sie blickte frontal mit halb geschlossenen Augen und zur rechten Schulter geneigtem Kopf in die Kamera (Abb. 27, links oben). Ihre Haare waren mit einem weißen Band nach oben gebunden. Im Hintergrund waren unscharf durch die Einstellung der Schärfentiefe Pflanzen zu erkennen. Die Frau auf dem rechten Foto stand, auch sie trug ein Tuch bis zur Höhe des Brustkorbs als Rock umgebunden, dazu aber ein Trägershirt. Ihre linke Hand hielt sie auf der linken Schulterhöhe mit eingeknickten Fingern nach oben, die rechte Hand hing seitlich ihres Körpers nach unten; ihr Blick war an der Kamera vorbei durch eine Drehung des Kopfes nach rechts gerichtet (Abb. 27, rechts oben). Sie trug ihre Haare ebenfalls hochgebunden, doch mit einem festen, handtuchdicken Tuch als Turban umwunden. Im Hintergrund war die Mauer eines Hauses zu sehen.

86 Unter anderem in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 14. September 1939 (48.37), S. 1528–1531; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 21. September 1939 (48.38), S. 1556–1559; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 26. Oktober 1939 (48.43), S. 1682–1686.

87 Wolfgang Weber (1902–1985), Bildjournalist ab 1920. Stefan Lorant, der 1933 ins Exil ging und Herausgeber der *Picture Post* wurde, gilt als einer seiner ersten Förderer. Weber war unter anderem für die *Münchner Illustrierte Zeitung* und die *BIZ* unterwegs und wird bis heute, auch da er weder in einer PK noch in der NSDAP Mitglied war, als einer der anerkannten Pioniere des deutschen Fotojournalismus wahrgenommen. Doch waren seine Reportagen aus Afrika, Asien und dem Vorderen Orient explizit antisemitisch, rassistisch und antiplutokratisch und damit im Einklang mit der zeitgenössischen nationalsozialistischen Propaganda. Dies ließ sich innerhalb der Illustrierten problemlos einreihen in die Bildberichte, die einen Krieg gegen Großbritannien und dessen Verbündete unterstützten. Weber wurde ab 1945 Mitarbeiter für ein Magazin der US-Army und blieb bis ins hohe Alter ein populärer Bildjournalist mit Schwerpunkt auf Reisen in andere Kontinente. Vertiefend zu Weber vgl. Ute Eskildsen (Hg.): *»Fliegen Sie sofort nach …«. Wolfgang Weber – Reportagen, Fotografie und Film 1925 bis 1977,* Göttingen 2004.



„Wir sind fertig mit der Besichtigung des Paradieses — go on!"
Und der Schwarm der Touristen, der das Paradies Bali überfallen hat, lümmelt sich in die Autos und fährt wieder zum Hafen. Aber überall, wo der Tourist weilte, ließ er Spuren zurück: Spuren der Zerstörung.

II. Bericht

Touristen zerstören ein Paradies

Wolfgang Weber ging auf seiner Weltreise in Bali den Spuren der Zerstörung nach

Abseits von den Touristenwegen wuchs sie auf …
Voller Anmut sind ihre Bewegungen; ein selbst gebatikter Sarong ist mehr Schmuck als Kleidungsstück. In unnachahmbarer Weise hat sie das Haar so geknotet, wie es nur ein echtes Balimädchen kann. Der Zauber unberührter Unschuld liegt schützend um dieses Naturkind.

… und sie verehrt die alten Götterbilder in den Tempeln ihres Dorfes.
Jeder Balier beherrscht eine Kunst, deren Gesetze er von seinen Vorfahren überliefert bekam. So entstehen dort, wo keine zerstörenden Einflüsse diese Tradition unterbrechen, immer wieder neue Meisterwerke.

Ein Mädchen, das an der Touristenstraße lebt …
Sie hat verlernt, den kunstvollen Haarknoten zu schlingen. Sie trägt einen gedruckten Sarong vom Importhändler. Vom Touristen lernte sie, den Touristen zu gefallen.

… und die Tempelgötter, die ihr gefallen.
Welche zerstörenden Wirkungen die von den Touristen liegengelassenen Magazine und Fotografien haben, zeigen die Figuren des Tempels, der an der großen Straße zwischen dem Touristenhotel und einer Bali-Sehenswürdigkeit liegt.

Abb. 27: »Touristen zerstören ein Paradies« [Titel Bildbericht], in: *Berliner Illustrirte Zeitung,* 11. Januar 1940 (49.2), S. 30–31, Fotos: Wolfgang Weber.

Die kleinen Fotografien bildeten jeweils zwei kleine Statuen ab. Das Foto, das in das Bild der Frau mit entblößtem Oberkörper hineinragte, illustrierte zwei traditionelle Darstellungen der Göttinnen – eine stehend, eine kniend, beide in kultischen Gewändern –, die auf Bali verehrt wurden (Abb. 27, unten links). Auf dem Foto, das in die Frau mit bekleideter Brust hineinragte, waren zwei Frauen im kurzen Kleid zu sehen, auf einem Sockel sitzend, die Beine spiegelbildlich übereinanderschlagend, sodass die oberen Knie, die beide mit ihren Händen umfassten, dorthin gerichtet waren, wo sich zwischen beiden Figuren ein Toreingang befand (Abb. 27, unten rechts). Ihre langen Haare trug eine der beiden als unten am Nacken zusammengebundenen, offenen Pferdeschwanz, die andere als zwei links und rechts ebenfalls am Nacken zusammengebundene, offene Zöpfe.

Die Fotos wiesen verschiedene visuelle Stilmittel der Gegenüberstellung auf, um die linke Fotografie beispielsweise durch die Pflanzen im Hintergrund, die Nacktheit, die entspannte Körperhaltung und die Kultgegenstände als Darstellung des Natür-


Nach alter indischer Sitte sitzen die Mädchen auf einem Teppich, der auf dem Boden ausgebreitet ist, vor dem in indischer Art gekleidetem Lehrer. Das Foto zeigt, daß selbst größere Altersunterschiede kein Hinderungsgrund für die Zulassung in diese Schulklasse sind. Einige der Mädchen haben auf der Stirn einen mit roter Farbe aufgetragenen Fleck, der ihre Zugehörigkeit zur Kaste der Brahminen versinnbildlicht.

tz mit Bäumen und einem Brunnen
zwölf Personen bestehen, manchmal
hr — Brüder, Frauen, Schwestern,
ien Dach untergebracht. Das älteste
ets als oberste Autorität respektiert.
Frau bestimmte Pflichten zugeteilt;
Frau wird, desto mehr steigt ihre
eifen, daß ein solches Leben keinen
stalent und menschlichem Mitgefühl
chen Nöten sicher entgegenzutreten.
die die indischen Frauen in ihrem
folgt: „Unser Volkszählungen vor-
on der Vorstellung nicht lösen, daß
t möglich sei, als ob es mehr wäre,
Shakespeares zu sein. Bei solcher
nwärtigen Bildungsstand der Hindu-
tugestanden werden, wenn man eine
sehr kompliziert und vielseitig ist.
Bildung nennen will. Wenn die
Kenntnis einer Sprache und
ihrer Poesie, ihrer Volkslieder
und Märchen mit allem dazu-

Eine Brahmanin, die Juwelen in der Nase trägt und in den Ohren einen Blumenschmuck. Die reicheren indischen Mädchen legen ihre Ersparnisse oft in Schmucksachen an und ziehen dies der Aufbewahrung ihres Geldes in einer Bank vor.

Fotos: Scherl (4), Dr. Tichy-Wehr (3), Mauritius

Mit der Verhaftung Gandhis, Nehrus und anderer politischer Führer haben die britischen Behörden einen Terror gegen das indische Volk begonnen, der von Stunde zu Stunde größeren Umfang annimmt. Der „Lahti", ein bleigefülltes Bambusrohr, regiert. Mit ihm, mit Schußwaffen und mit Tränengas soll das 400-Millionen-Volk, das nichts als seine Freiheit will, zur Raison gebracht werden. Doch unter der Führung Subhas Chandra Boses wächst der Wille zum Widerstand. Auch Indiens Frauen stehen in den Reihen der Kämpfenden.

Abb. 28 »Indiens Frauen« [Titel Bildbericht], in: *Die junge Dame*, 6. Oktober 1942 (10.20), S. 2–3, Fotos: teilweise aus Scherl (4), Dr. Tichy-Wehr (3), Mauritius.

lichen, die rechte Fotografie über das Haus im Hintergrund, die europäische Kleidung, die angespannte Körperhaltung (oder zumindest ungewöhnliche Bewegung der linken Hand) und die zeitgenössischen Skulpturen als Darstellung des Künstlichen wahrzunehmen. Die Gegenüberstellung von ›Frau mit entblößten Brüsten und alten, kultischen Göttinnen-Figuren‹ und ›Frau mit Ganzkörperbekleidung und zeitgenössischen, künstlerischen Frauenfiguren‹ verdeutlichte, dass die gewünschte Lesart der Fotos die eine Variante als die gemäß der Rassenideologie gute, von Rassentrennung bestimmte, die andere durch die Visualisierung vermischter Kulturen als die schlechte, gegenwärtig sich verändernde Ordnung darstellte.

Die Überschrift zwischen den Bildern gab die »Touristen« im Allgemeinen als Urheber der unerwünschten Veränderung an – der weitere Bildbericht legte dar, dass es auch hier Unterschiede gäbe. Vor allem die britischen Tourist*innen seien rücksichtslos, nur auf billig zu habende Inszenierungen sowie sensationslüstern auf gute Fotos aus.[88] Im Gegensatz dazu bemühten sich, dies erzählten die weiteren Fotos und Bildunterschriften des Bildberichtes, zwei Männer aus Deutschland, den Einwohner*innen Balis ihre alten Sitten und Bräuche, die sie durch das Eindringen der Briten verlernt hätten, wieder beizubringen.[89] ›Opfer sein‹ war nicht nur mit Gewalterfahrung am eigenen Körper, sondern mit einem allgemein zu denkenden Verlust an Identität gleichgesetzt. Auch hier erhielten die Frauen durch den Einsatz deutscher Männer ihren Subjektstatus wieder und waren gleichsam nach der Auffassung der Reportage nicht in der Lage, sich diesen selbst zu geben. Deutsche Männer waren also gefragt, um den Anblick der Natürlichkeit entblößter Brüste auf Bali für die Zukunft zu sichern.

Die Zeitschrift *Die junge Dame* unternahm mit der Reportage namens »Indiens Frauen. Hüterinnen alten Kulturguts, Kämpferinnen gegen die britische Gewaltherrschaft«[90] einen anderen Ansatz: Nicht nur der Titel, sondern auch die folgenden Bilder und Texte legten dar, wie die indischen Frauen selbst und von sich aus aktiv gegen die britische Vorherrschaft wurden, um ihre eigene Kultur zu bewahren, ganz ohne männliche Hilfe (Abb. 28). Doch auch dieser Bericht verwies darauf, dass den Inderinnen durch die Briten ihre Identität genommen worden war. Auch hier wurde der Subjektstatus mit der ursprünglich indischen Tradition gleichgesetzt, den sie sich nur noch mit Gewalt sichern könnten. Im Fotobericht geschah dies beispielsweise über das Porträt einer Frau, deren Punkt auf der Stirn auf das Kastenwesen und auf ihren Status als Brahmanin verwies, was im Bildbericht als wesensgleiche Natürlichkeit der britischen Herrschaft entgegengestellt wurde (Abb. 28, oben).[91]

Im Vergleich mit allen anderen während des gesamten Weltkriegs erschienenen Reportagen war dieser Bildbericht jedoch einzigartig, da die aktive Teilhabe am Kampf seitens der Frauen lobend, anstatt wie sonst in diffamierender Absicht, hervorgehoben wurde: »Seit Jahrhunderten ist Indien mit seinem Reichtum an Menschen und Bodenschätzen für England ein willkommenes Objekt der Ausbeutung«,[92] war beispielsweise im Teaser der Reportage zu lesen.

> Aber die Millionenmassen der indischen Bevölkerung, geführt von Shubas Chandra Bose, erkennen, daß der Weg zur nationalen Freiheit an der Seite Deutschlands, Italiens und Japans gegangen werden muß. An der indischen Freiheitsbewegung nehmen Indiens

88 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 11. Januar 1940 (49.2), S. 30–31.

89 Ebd.

90 *Die junge Dame*, 6. Oktober 1942 (10.20), S. 2.

91 Postkoloniale Studien arbeiteten heraus, dass das Kastenwesen Indiens erst durch die britische Kolonialherrschaft zu seiner die gesamte Gesellschaft durchdringenden Bedeutung gefunden habe. Vgl. Sanjoy Chakravorty: *The truth about us. The politics of information from Mandu to Modi*, Gurugram 2019.

92 *Die junge Dame*, 6. Oktober 1942 (10.20), S. 2.

> Frauen leidenschaftlichen Anteil und beweisen täglich glühende Hingabefähigkeit an ihr Mutterland.[93]

Hier war nicht nur statt Vater- von Mutterland die Rede, auch war neben einer Fotografie, die auf eine Ansammlung an Menschen mit einer Frau in ihrer Mitte hinwies (Abb. 28, unten), zu lesen: »Auch Indiens Frauen stehen in den Reihen der Kämpfenden.«[94]

Der Kampf der Frauen aber wurde mit Worten wie »Hingabefähigkeit« und »leidenschaftlichem Anteil« eher in Analogie zur Liebe gebracht denn zum Krieg. Auch die Redewendung »in den Reihen der Kämpfenden stehen« drückte noch nicht aus, dass die Frauen selbst kämpften. Dies und der Umstand, dass die Frauen stehend beziehungsweise lächelnd im Bild vorgeführt wurden, nie aber kämpfend, verdeutlichte, welche Natürlichkeit den Frauen zugedacht wurde, die durch den Krieg der Deutschen gegen die Briten wiederhergestellt werden sollte, und damit auch, welche Grenzen der Subjektivierung den nichtdeutschen Frauen durch die Bildreportagen gesetzt wurden. Als geschmückte und entblößte Körper sollten sie zwar der Gewalt des Feindes enthoben werden, aber darüber vor allem als Liebessubjekt und somit Erotikobjekt der deutschen Männer bewahrt bleiben. Durch die wiederkehrende Vielzahl an Berichten der skizzierten Art wurden die Topoi der natürlichen, schutzbedürftigen Frau zu einer eingespielten Rhetorik im Sinne Roland Barthes:

> Unter *rhetorisch* muß man hier eine Gesamtheit von festen, geregelten, eindringlichen Figuren verstehen, in die sich die verschiedenen Formen des mythischen Bedeutenden einfügen. Diese Figuren sind transparent in dem Sinne, daß sie die Formbarkeit des Bedeutenden nicht beeinträchtigen, doch sind sie schon hinreichend begrifflich gemacht, um sich einer historischen Vorstellung der Welt anzupassen.[95]

›Opfer sein‹ erhielt in diesem Weltbild einen Platz, der rhetorisch den Frauen zugeschrieben wurde, indem die Form der Fotos zwar zum Ausdruck eines anderen Sinns wurde, die formalen Grundlagen darin aber erhalten blieben.

1.3 *Opfer sein II: Tote Helden*

Die zweite Doppelseite der Reportage »Die Welt in Aufruhr | weil Deutschland sein Recht verlangte« begann mit der Fotografie einer Trauergesellschaft, die sich, so die Seitenüberschrift, am »Sonnabend, den 26. August« 1939 zusammengefunden habe (Abb. 29).[96] Die Fotografie bestand aus drei Motiven: Links befand sich eine Gruppierung, in der fünf Kinder – der älteste von ihnen in der Uniform der Hitlerjugend

93 Ebd.
94 Ebd., S. 3.
95 Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 140.
96 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1484.

und mit unbeweglichem Gesichtsausdruck, das ältere Mädchen und die zwei Jüngsten jeweils Taschentücher vor Mund oder Augen haltend – im Vordergrund standen. Im Hintergrund befanden sich weitere Trauergäste; eine ältere Frau hielt ihr Gesicht nach unten ebenfalls in ein Taschentuch gedrückt; ein älterer Herr im Anzug am linken Bildrand zeigte den Hitlergruß, sein Gesicht schien wie das des Hitlerjungen ausdruckslos in die Ferne gerichtet. In der rechten Bildmitte waren zwei Fahnen mit Hakenkreuz zu sehen, die Fahne im Vordergrund trug die Aufschrift »Deutschland erwache«. Beide Fahnenstangen wurden von zwei SA-Männern auf der rechten Bildseite gehalten, deren starre Gesichtszüge wie beim Hitlerjungen und dem Mann im Anzug ihren Blick in die Ferne unterstrichen.[97]

Die SA-Männer und der noch jugendliche, aber schon angehende Mann trugen durch die Uniformen ihre Zugehörigkeit zum nationalsozialistischen Regime zur Schau; der Mann am linken Bildrand ersetzte das im Anzug fehlende visuelle Ideologiebekenntnis mit dem zum Hitlergruß erhobenen Arm. Den Frauen und Kindern fehlten visuelle Zugehörigkeitsmarker zur NS-Gemeinschaft. Ein weiterer Unterschied zwischen der Repräsentation der Geschlechter, die die Kinder ebenfalls den Frauen zuordnete, lag in der sichtbar gemachten Gemütshaltung: Während die Männer offenbar stoisch die Zeremonie über sich ergehen ließen, fiel es der Frau und den Kindern offensichtlich schwerer, das Leiden zu ertragen. Nur ein Mädchen weinte nicht. Sie stand direkt vor dem Hitlerjungen und sah, beinahe ergriffen, einen kleinen Blumenstrauß in der Hand vor der Brust haltend, leicht nach oben und – wie die Männer – mit ernstem Blick in die Ferne.

»Der Mythos verbirgt nichts und stellt nichts zur Schau. Er deformiert. Der Mythos ist weder eine Lüge noch ein Geständnis. Er ist eine Abwandlung«,[98] schreibt Roland Barthes. Die Geschlechterrepräsentation in den Gesten der Trauergemeinschaft wurden über den Mythos demnach zur dem Geschlecht adäquaten Haltung verbogen: Die Geste der Illustrierten verwies darauf, dass es Frauen und Kindern obliege, das Opfer – hier den Tod eines Angehörigen – zu betrauern; Männern und also auch angehenden jungen Männern wie dem Hitlerjungen aber der Ernst der Stunde gebiete, das Opfer – hier der Tod eines Kameraden – ohne Gefühlsausbrüche auszuhalten. Im Bild war zudem durch die Aufreihung der Gruppierung vor einem Erdhügel, aber auch durch die schwarze Kleidung und die Blumen sichtbar, was nicht sichtbar war: die Beerdigung als Grund der Versammlung. Hierzu verriet die Bildunterschrift mehr: »In der Nacht zum Sonnabend erschossen: ein SA-Mann und ein SS-Mann, die an der Danziger Grenze Dienst taten, wurden durch einen Ueberfall von den Polen getötet: Der erschütternde Abschied am Grab …«.[99] Die beiden anwesenden Abwesen-

97 Zur Bedeutung von Fahnen als Zeichen der Zugehörigkeit vertiefend Karl Christian Führer: »Hoist the Flag!« Flags as a Sign of Political Consensus and Distance in the Nazi Period, in: Elizabeth Harvey/Johannes Hürter/ Maiken Umbach/Andreas Wirsching (Hg.): *Private life and privacy in Nazi Germany*, Cambridge/New York 2019, S. 156–181.

98 Barthes: *Mythen des Alltags,* S. 112.

99 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1484. (Uneinheitliche Schreibweise der Umlaute als ›ue‹ und ›ö‹ im Original.)



Abb. 29 »In der Nacht zum Sonnabend erschossen«, in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1484, Foto: Urh. uneindeutig.

den, die im Dienst für SS und SA das Opfer ihres Lebens erbrachten, waren Männer, die durch ihr Lebensende noch vor Kriegsbeginn Eingang in die nationalsozialistische Geschichtsschreibung als Heldentote fanden. Doch die Erzählung von deutschen Männern, die im Dienst für die Wehrmacht heroisch ihr Leben aufs Spiel setzten, nahm hier nur ihren Anfang.[100]

Das weiblich konnotierte Opfer-Sein war darüber hinaus in den Bildern und dazugehörigen Texten zunächst als ein zu vermeidender Zustand dargestellt. Um dies verhindern oder abwandeln zu können, galt es, ein männlich konnotiertes Opfer aktiv einzubringen und zu ertragen. ›Opfer ertragen‹ wurde regelrecht zu einer mythischen Figur, die allen deutschen Männern und Frauen auch ohne Krieg vom Feind auferlegt wurde. Vor allem aber waren mit diesen Darstellungen Männer dazu aufgefordert, das Risiko auf sich zu nehmen, selbst Opfer zu werden. Dies gelinge ihnen nur, wenn sie die Fähigkeit besäßen, ›Opfer auszuhalten‹ und ›Opfer zu erbringen‹, um sich ihre Menschlichkeit gegenüber den Schutzlosen, ihre Männlichkeit gegenüber den Frauen, ihre Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft und damit ihren eigenen Subjektstatus als handlungsfähigen statt wehrlosen Mann sichern zu können. Das männliche Opfer-Sein, das unwiderruflich durch den aus der Kriegsgewalt resultierenden Tod repräsentiert wurde, wird in diesem Sinn ein ausführlicher zu behandelndes Thema

100 Genau genommen kann durch die Vielschichtigkeit der Heroisierung nicht von einem »Anfang« der Heroisierung der Wehrmacht gesprochen werden. Die Angaben hier beziehen sich jedoch darauf, dass die Darstellung der Toten aus SS und SA als Vorläufer für die Heroisierung der Soldaten angesehen werden.

des vorliegenden Unterkapitels sein, bevor im folgenden Abschnitt auf die – durchaus mit Erotik versehenen – Kategorien des Aushaltens und Ertragens eingegangen wird.

Tote deutsche Soldaten erschienen in der Regel nicht in den Fotoberichten, doch tote deutsche Mitglieder der PK schon.[101] Niemals allerdings, also auch nicht in Bezug auf Mitglieder der PK, fand sich ein toter Soldatenkörper in den veröffentlichten Fotografien, nur – in seltenen Fällen – Särge, primär aber symbolisierten Holzkreuze von Soldatenfriedhöfen die Wertschätzung gefallener Kameraden.[102] In wenigen Ausnahmen wurden in den Illustrierten Nachrufe auf Soldaten abgedruckt, entgegen der sonst angewandten Entkonkretisierungsstrategie mit Namen versehen und somit als Individuen erkennbar. Diese waren aber nur selten durch Kriegshandlungen, stattdessen beispielsweise durch Flugzeugabstürze ums Leben gekommen wie etwa im Dezember 1941 der Generaloberst Ernst Udet und Oberst Werner Mölders, der Fliegerheld des Ersten Weltkriegs.[103] Mit fotografischer Würdigung erwähnt wurden in der *Berliner Illustrierten Zeitschrift* insgesamt nur sehr selten Kriegstote, hingegen aber durchaus Opfer von Attentaten wie Reinhard Heydrich im Juni 1942[104] oder die durch den von Georg Elser am 4. November 1939 verübten Anschlag auf Hitler zu Tode gekommenen Nationalsozialisten.[105] Unter anderem der Starfotograf Wolfgang Weber berichtete ausführlich vom Leben des über Tobruk durch Eigenbeschuss zu Tode gekommenen italienischen Luftmarschalls Italo Balbo im Juli 1941, ohne die Ursache seines Todes zu nennen.[106] Die Zeitschrift *Kamerad Frau* lenkte den Blick weg von der Gegenwart, indem sie im März 1944 im Andenken an Mölders Briefe und Tagebücher von Müttern weiterer allseits bekannter Fliegerhelden des Ersten Weltkriegs wie Manfred Freiherr von Richthofen sammelte.[107] Die Zeitschrift *Die Wehrmacht* ehrte lediglich ranghohe

101 Doch blieb kein Geheimnis, dass deutsche Männer an der Front ihren Tod fanden. Die Zeitschrift *Die Wehrmacht* bspw. publizierte einen doppelseitigen Bildbericht mit folgender Überschrift auf der linken Seite: »Kein Volk hat mehr Recht seine Helden zu feiern als das deutsche!« Die letzte Fotografie auf der rechten Seite unten stellte ungefähr sieben schwarze, tot auf dem verschneiten, weißen Boden liegen gebliebene Körper dar. Zwar bezeichnete sie die Bildunterschrift als russische, besiegte Gegner, doch konnte sie ebenso gut ein erster Blick auf die Doppelseite eher mit dem Wort der »Helden« in der Überschrift verbinden und damit auf Wehrmachtssoldaten beziehen; in: *Die Wehrmacht,* 11. März 1942 (6.6), S. 2–3. Eine Ausnahme stellten ebenfalls Bildberichte über zeitgenössische Kunstproduktionen dar, in denen häufig in Skulpturen und Gemälden das Motiv eines gefallenen Soldaten gewählt wurde. Vgl. hierzu ausführlicher Frietsch: Helden und Engel.

102 Vgl. Ulrich Bröckling: »Bloß keine Leichensäcke!« Eine Hantologie psychologischer Kriegsführung, in: Cornelia Brink/Nicole Falkenhayner/Ralf von den Hoff (Hg.): *Helden müssen sterben. Von Sinn und Fragwürdigkeit des heroischen Todes* (Helden – Heroisierungen – Heroismen, 10), Baden-Baden 2019, S. 247–258.

103 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 4. Dez. 1941 (50.49), S. 1170.

104 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 18. Juni 1942 (51.24), S. 359; *Berliner Illustrierte Zeitung,* 25. Juni 1942 (51.25), S. 362.

105 *Berliner Illustrirte Zeitung,* 23. November 1939 (48.47), S. 1785.

106 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 11. Juli 1940 (49.28), S. 670–672; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 18. Juli 1940 (49.29), S. 724.

107 *Kamerad Frau*, März 1944 (2.3), S. 5. Zu der Rolle der Mütter in der Literatur zu im Krieg gefallenen Söhnen mit Bezug auf den Ersten Weltkrieg vgl. vertiefend Nicolas Detering/Johannes Franzen: Heldentod und Heldentrauer. Verhaltensregeln im Ersten Weltkrieg zwischen

Militärs und widmete etwa eine ganze Seite dem Ableben des 72-jährigen Admirals von Trotha im Oktober 1940, ebenfalls ohne Bekanntgabe der Todesursache,[108] oder zwei Monate später dem tatsächlich bei einem Einsatz an der Front gefallenen Major Helmut Wick, ein durch die Propaganda popularisierter Offizier, Jagdflieger und Ritterkreuzträger mit Eichenlaub.[109] Ebenfalls eine Seite als Ehrung nach seinem, in Folge eines an der Ostfront erlittenen Schlaganfalls eingetretenen Tod erhielt im Januar 1942 in derselben Zeitschrift der bereits erwähnte Walter von Reichenau.[110]

Von Reichenau war der Verfasser des Vorwortes zu dem in seinem Todesjahr veröffentlichten Heft »Soldatenantlitz in der Schlacht«, vor allem aber der Kommandant der 6. Armee, die, sehr erfolgreich im Westfeldzug, zunächst große Ehrungen erfuhr, dann bei Stalingrad ein Jahr nach dem Tod ihres ehemaligen Kommandanten ihren Untergang fand.[111] Durch den Kriegsverlauf wurden somit die im Heft »Soldatenantlitz in der Schlacht« versammelten Soldatenporträts im Nachhinein potenziell zu Totenfotografien – die aber die Erinnerung an das Leben aufrechterhielten, die toten Körper hingegen weder zu sehen gaben noch darauf verwiesen.[112] Denn erwähnt wurde die dem Untergang der 6. Armee vorausgehende hohe Verlustrate bei Stalingrad in der Ausgabe von 1942 nicht. Ebenso fanden sich keine Hinweise darauf, dass die Kämpfe und die Heroisierungen der 6. Armee zur Zeit der Veröffentlichung der Sonderausgabe »Soldatenantlitz in der Schlacht« sich durch die unter anderem von Goebbels und Göring verkündeten Vergleiche mit den Spartanern an den Thermophylen und mit den Nibelungen auf einem Höhepunkt öffentlicher Wahrnehmung befanden.[113] Durch den Kontext des Kriegsverlaufs aber, der Zeitgenoss*innen durchaus geläufig war, trat der Tod in die Rahmung der Fotografien und wurde gerade dort in die Bilder eingeschrieben, wo er nicht fotografiert und auch nicht erwähnt worden war. Auch die immer länger werdenden Todesanzeigen in Lokalzeitungen, die bei Kriegstoten mit dem Eisernen Kreuz versehen wurden, lenkten möglicherweise den Blick auf die in Illustrierten veröffentlichten Fotografien toter gegnerischer Soldaten und ließen die Möglichkeit entstehen, hierin tote deutsche Soldaten zu erkennen.[114]

Authentizitätsanspruch und Rollendichtung, in: Cornelia Brink/Nicole Falkenhayner/Ralf von den Hoff (Hg.): *Helden müssen sterben. Von Sinn und Fragwürdigkeit des heroischen Todes* (Helden – Heroisierungen – Heroismen, 10), Baden-Baden 2019, S. 179–188.

108 *Die Wehrmacht*, 23. Oktober 1940 (4.22), S. 32.

109 *Die Wehrmacht,* 18. Dezember 1940 (4.26), S. 2.

110 *Die Wehrmacht*, 28. Januar 1942 (6.3), S. 8.

111 Vertiefend zum Mythos über den Untergang der 6. Armee in der Nachkriegszeit Jörg Füllgrabe: »Wir rufen Stalingrad«. Der NS-Mythos vom heroischen Untergang der 6. Armee – Kontinuitäten und Brüche in der deutschen Nachkriegsliteratur, in: Jens Westemeier (Hg): *»So war der deutsche Landser…«. Das populäre Bild der Wehrmacht* (Krieg in der Geschichte, 101), Paderborn/München/Wien u. a. 2019, S. 123–138.

112 Vgl. hierzu die Ausführungen von Achim Aurnhammer in Brink: Eine Fotografie verstehen, S. 10.

113 In den Fotoreportagen der Illustrierten spielten die Nibelungen keine Rolle, die Thermophylen auch nicht bzw. nur einmal, ungefähr zwei Monate, nachdem die Schlacht an diesem Ort beendet wurde, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 26. Juni 1941 (50.26), S. 692–693.

114 Tote Körper der Gegner im Krieg wurden ab dem Kriegsbeginn gegen die Sowjetunion in den Illustrierten veröffentlicht; verstärkt zunächst in der *BIZ*, dann weiterhin bis Kriegsende

In den Illustrierten jedoch wurde kaum einer der tatsächlich an der Front Gefallenen namentlich genannt, erwähnt wurde insgesamt kaum ein Heldentoter und falls doch, dann nur, wenn es sich – wie im Falle Helmut Wicks – um einen der Stars der NS-Propaganda handelte.[115] Die Verteilung der in illustrierten Zeitschriften als erkennbare Individuen geehrten Kriegstoten, die tatsächlich durch Kriegshandlungen ums Leben kamen, belief sich schon zwischen den Jahren 1939 und 1942 insgesamt auf kaum mehr als mit einer Hand abzählbar, doch setzte sie ab 1943 mit dem Untergang der 6. Armee bei Stalingrad fast ganz aus, abgesehen von der Erinnerung der Zeitschrift *Kamerad Frau* im Jahr 1944 an frühere Kriegstote. Dieser Befund änderte sich allerdings maßgeblich durch die namentliche Erwähnung gefallener PK-Mitglieder.[116] Die Zeitschrift *Die junge Dame* meldete im März 1943 beispielsweise den Tod des Zeichners Ernst Eigener, der ebenfalls mit der 6. Armee in Stalingrad eingesetzt worden und gefallen war: »Das Ende seiner Armee hat er nicht mehr erlebt, und das ist auch gut so,«[117] schrieb Heinz Schröter, der Verfasser dieses Nachrufes, für denjenigen, der die Rubrik »Feldpostbrief an Dich« in der Frauenzeitschrift mit Zeichnungen beliefert hatte.

> Er ist im 37. Jahre seines Lebens auf der Höhe des Schaffens, dort wo es sein Wunsch war, einmal ein Haus zu haben, an einem Tag, der voll goldener Sonne war, gefallen. Sein Tod kam unvermittelt, ohne Übergang, und in seinen Augen mag wohl ein grenzenloses Erstaunen gestanden haben, als er auf dem Wege von der beendeten Offiziersübung zum Quartier, den russischen Panzern begegnete und plötzlich in die bösen Feueraugen sah, die den eisernen Vorhang über ein unvollendetes Leben senkten. Mit Ernst Eigener ist ein

regelmäßig in geringerer Anzahl; gegen Kriegsende dafür zusehends in der Zeitschrift *Die Wehrmacht*. In der *Jungen Dame* hingegen erschien den ganzen Zeitraum über keine einzige Fotografie, die einen toten Körper zeigte. *Berliner Illustrierte Zeitung*, 21. August 1941 (50.34), S. 885; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 28. August 1941 (50.35), S. 909; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 4. September 1941 (50.35), S. 935; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 23. Oktober 1941 (50.43), S. 1076; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 23. Oktober 1941 (50.43), S. 1078; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 5. März 1942 (51.9), S. 123; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 2. April 1942 (51.13), S. 176; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 4. Juni 1942 (51.22), S. 322; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 13. August 1942 (51.32), S. 446–447; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 3. September 1942 (51.35), S. 482–483; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 26. August 1943 (52.34), S. 399; *Die Wehrmacht*, 16. Juli 1941 (5.15); S. 7; *Die Wehrmacht*, 11. März 1942 (6.6), S. 3; *Die Wehrmacht*, 10. Februar 1943, S. 3; *Die Wehrmacht,* 28. Juli 1943 (7.16), S. 4; *Die Wehrmacht*, 1. März 1944 (8.5), S. 5; *Die Wehrmacht*, 21. Juni 1944 (8.13), S. 3; *Die Wehrmacht*, 16. August 1944 (8.17), S. 2–3.

115 Zum Starkult der Ritterkreuzträger vgl. Colin Gilmour: »Autogramm bitte!«.

116 Bspw. mit einer Fotografie am Ende, die – ohne die Bildunterschrift – nahelegen könnte, dass der Fotografierte ein toter, gefallener Deutscher ist, der Text aber den zu Sehenden als Überlebenden, den Fotografen hingegen als Gefallenen ausgibt: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 18. Februar 1943 (52.7), S. 78. Ebenso finden sich Ehrungen gefallener Angehöriger der PK unter anderem in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 31. Juli 1941 (50.31), S. 810–811; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 13. November 1941 (50.46), S. 1123–1125; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 18. Juni 1942 (51.24), S. 350–351; *Die junge Dame*, 12. August 1941 (9.27), S. 2; *Die junge Dame,* 25. August 1942 (10.17), S. 3; *Die Wehrmacht,* 6. Juli 1940 (Sonderausgabe: Frankreichs Zusammenbruch), S. 24.

117 *Die junge Dame*, 9. März 1943 (11.5), S. 3.

> guter Kamerad, ein Kriegsberichter von Format und ein tapferer Soldat den Kameraden der 6. Armee vorausgegangen. Wir wollen ihn nicht so schnell vergessen.[118]

Ernst Eigener war als Zeichner Mitglied derselben Propagandakompanie gewesen, die im Sonderheft der *Westfront-Illustrierten* ihre Würdigung gefunden hatte, und als solcher verantwortlich für die Umschlagsgestaltung des Sonderheftes.[119] Ein Großteil seiner Zeichnungen war auch in anderen Ausgaben der Frontzeitschrift veröffentlicht worden. Schröter, als sogenannter Wortberichter ein weiteres Mitglied dieser der 6. Armee zugeordneten Propagandakompanie, stilisierte Eigener zum personifizierten Symbol der Niederlage bei Stalingrad, sein Tod ging in Schröters Worten dem Untergang der gesamten Armee voraus: Seine Ehrung im Rückblick entstand zeitlich erst nach der endgültigen Niederlage am 2. Februar 1943 bei Stalingrad und nicht unmittelbar nach dem Tod Eigeners und diente folglich stellvertretend der Würdigung aller Soldaten der 6. Armee.[120] Befähigt zu dieser Stellvertreterposition wurde Eigener durch seinen künstlerischen Habitus, der sich im Westfeldzug vor allem beim abendlichen Weintrinken gezeigt habe. Die Verlegung an die Front in Russland habe dann allerdings sein künstlerisches Können erst zur nötigen Reife gebracht:

> Seine Zeichnungen wurden schwerer, über ihnen lastete die Melancholie der Ebene, die Kontraste der Steppe, die Brutalitäten des Kampfes, die Stunden der harten Tage und die Pracht der Sonnenuntergänge und des überirdisch schönen Sternenhimmels. Seine Zeichnungen wurden zu Dokumenten, die niemand übergehen darf, wenn er von den Arbeiten der Kriegszeichner spricht.[121]

Der Krieg wurde hier zum Schauplatz abenteuerlicher Kunstideen. Die von Friedländer als »Kitsch und Tod« bezeichnete, von Todessehnsucht gefärbte Untergangsstimmung bei Abendrot tritt deutlich in den Worten Schröters hervor.[122] Der Einsatz in Stalingrad war in seiner Darstellung eine Auszeichnung und Ehrung des Künstlers noch vor der Verleihung von militärischen Orden und Ehrabzeichen, denn erst hier – und nicht trotz, sondern gerade durch die aussichtslose militärische Lage, die im Tod Eigeners personifiziert wurde und auf den zeitlich darauf folgenden Tod unzähliger Kameraden referierte – finde der Held zu seinem wahren Wesen, das er voll ausleben könne in Kontexten, in denen andere Menschen schon lange verzweifelt wären:

> Stalingrad aber wurde sein größtes Erlebnis. Überall war er zu finden. Dinge, die niemand mehr beachtete, fanden sein Interesse. Trümmer, die alle verfluchten, begeisterten sein Künstlerauge. Alles, was jedem anderen zur Last wurde, schöpfte er aus. Artillerie-

118 Ebd.
119 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, Impressum.
120 Zu Heldenfiguren als personifizierte Verdichtungen vgl. auch Ulrich Bröckling: Negationen des Heroischen. Ein typologischer Versuch, in: *helden.heroes.héros* 3 (2015) H. 1, S. 9–13, S. 9.
121 *Die junge Dame*, 9. März 1943 (11.5), S. 3.
122 Friedländer: *Kitsch und Tod*, S. 32–33.

feuer und Staubwolken, Sonne und Schlamm, die kalten, klaren Nächte und die Nebel, die von der Wolga kamen.[123]

Eigener, dem es scheinbar gelang, nicht nur, wie bei den PK-Fotografen im Sonderheft, das Wesen des Kampfes im Allgemeinen an die Leser*innen der Frauenzeitschrift zu vermitteln, sondern das besondere Wesen Stalingrads als eine Art Kulminationspunkt des Krieges darzulegen, wurde demnach – als künstlerischer Repräsentant dieser Kulmination – stellvertretend für alle Gefallenen geehrt, indem sein Tod ausführlich beschrieben, sein Name genannt und seine Leistungen vorgeführt wurden. Gerade weil, so die Aussage Schröters, der Krieg in den Kämpfen um Stalingrad in der Niederlage der Deutschen seine Sternstunde wie auch seinen Nullpunkt gefunden habe, biete vor allem Stalingrad das hochwertigste Material, das ein dokumentarisch arbeitender Künstler vorfinden könne, der gleichzeitig Soldat und Geschichtsschreiber gewesen sei. Die im Text beschriebene Sehnsucht nach Untergangsstimmung lenkte auch die Interpretation der ebenfalls abgedruckten Zeichnung, die als die »letzte« von Eigener, also kurz vor seinem Tod angefertigte ausgegeben wurde. Die Zeichnung hatte keine scharfen Ränder, sondern ging durch die weiche Kante ringsum in die Seite der Illustrierten über. Zudem waren Text und Zeichnung (sowie eine später noch zu besprechende Fotografie von Eigener) von einem schwarzen Trauerstreifen gerahmt, der seinerseits in die Zeichnung hereinragte und von ihr unterbrochen wurde – auch dies unterstrich ihre Bedeutung.

Die Zeichnung nahm eine Vogelperspektive ein auf die fünf im Bombenkrater, in einem Kreis um ein kleines Feuer sitzenden Soldaten (Abb. 30). Vier von ihnen senkten ihre Blicke nach unten in Richtung eines Feuers, das an der tiefsten Stelle des Kraters und in der Mitte des unteren Bildrandes brannte. Das von dort ausgehende Licht erhellte die Männer in der horizontalen Bildmitte und legte einen schwarzen Schatten auf den Rücken des Mannes im linken Bildvordergrund, der auf eine die Männer umgebende Dunkelheit der Nacht verwies. Der neben ihm liegende, leere Teller, welcher wie eine Spitze in der Mitte des unteren Bildrandes herausragte, und das auf ihm liegende Besteck befanden sich im hellen Bereich der kleinen Lichtquelle. Der Mann im rechten Bildvordergrund hatte seinen Oberkörper denjenigen zugewandt, welche die Zeichnung betrachteten, den Kopf hingegen in Richtung des hinter ihm liegenden Feuers gedreht, als würde er auch die Blicke der die Zeichnung Betrachtenden in das Feuer lenken.

Keiner der fünf Männer sah aus, als würde er sprechen, alle wirkten wie in nachdenkliches Schweigen versunken. Die beiden Männer auf der Bilddiagonalen von links unten nach rechts oben und der Mann in der Mitte, der den oberen Punkt des Kreises ausmachte, hatten ihre Ellenbogen auf ihre Knie gestützt. Der Mann, der mit schwarzem Rücken vor dem Feuer saß, ließ beide Unterarme nach unten hängen. Der Mann, der von vorne zu sehen hinter dem Feuer auf der rechten Seite saß, hielt eine Flasche in seiner Hand. Der Mann in der Bildmitte stützte seinen Kopf in beide

123 *Die junge Dame*, 9. März 1943 (11.5), S. 3.



Abb. 30 »Ernst Eigeners letzte Zeichnung: Fünf im Bombenkrater«, in: *Die junge Dame*, 9. März 1943 (11.5), S. 3, Zeichnung: PK Ernst Eigener.

Hände, die jeweils zu einer Faust zusammengezogen waren. Alle vier hatten ihren Rücken nach vorne gebeugt, der fünfte aber, der links oberhalb des Feuers zu sehen war, lehnte mit seinem Rücken aufrecht an der Wand des Kraters, den Kopf auf die durch seine angewinkelten Arme darunter zu liegen kommenden Handflächen bettend.

Die Männer, so legte etwa der leere Teller am unteren Bildrand nahe zu interpretieren, hatten soeben gegessen, ruhten sich aus und befanden sich in ruhiger und nicht etwa fröhlich-belebter Gemeinschaft mit den Kameraden. Der Bombenkrater war ihr Speisesaal, Ruheort und Gemeinschaftsraum, die Versenkung in der Tiefe wirkte wie ein sicherer Hort, die sie umgebende Erde wie ein Schutz vor der Gefahr des Krieges – zumindest, wenn der bereits angesprochene Nachruf die Interpretation der Zeichnung lenkte, der seinerseits von einer Sehnsucht der Soldaten sprach, zur Ruhe zu kommen. Dies aber setzte die gesamte Seite in der Ilustrierten mit dem Tod als letzte Ruhestätte gleich: So verwiesen der Bildtitel »Fünf im Bombenkrater« sowie der kleine schwarze Streifen, welcher den Tod des Zeichners in seiner angeblich letzten Zeichnung sym-

bolisierte, darauf, dass der Bombenkrater gleichermaßen Wohn- und Todesstätte der Soldaten darstellen konnte.[124]

Auch in dem von Schröter verfassten Nachruf auf Eigener waren Sterben und Wohnen, Haus und Grab synonym verwendet und das Überleben gefährlicher Situationen als Vorboten des am Ende doch unweigerlich eintretenden Todes dargestellt: »Er wollte sich immer ein Haus auf der Donhöhe bauen, nun ist ihm dieser Wunsch erfüllt. Es hätte schon ein paarmal so sein können. Vor Lüttich und in Lille, am Bahnhof von Marinowka und bei Jankowitze, und im Keller eines großen Hauses im Norden der Burg Stalins.«[125] Der Tod im Feld wurde in Schröters Schilderung nicht zu einem Risiko, das man in Kauf nahm, sondern zum unweigerlichen Schicksal, das im Falle Eigeners – und mit ihm der 6. Armee – nun erfüllt worden sei. Ein jeder an der Front habe Erfahrungen gemacht, die zum Tod hätten führen können, und mache sie noch so lange, bis auch ihn die letzte Ruhestätte tatsächlich ereile.

Der Blick, den Eigener in seiner Zeichnung einnahm, war im Verbund mit diesem Aspekt kein Blick von oben herab, der ihn auf eine höhere Stufe als die Soldaten hob – wie die von ihm Gezeichneten, letztendlich wie den Verfasser des Nachwortes zog es ihn nach den Worten Schröters selbst in die Tiefe des Kraters, die Tiefe der Erde und die Stille des Todes. Denn es war der mit Schröter unterzeichnende Erzähler im Text, der das Ende der Armee mit- und überlebt hatte, der über die Figur Eigener, die zuvor starb, schrieb: »Das Ende seiner Armee hat er nicht mehr erlebt, und das ist auch gut so.«[126] Die »Einsamkeit, in die man hineinrufen konnte, ohne daß ein Echo kam«, liebte vielleicht tatsächlich Eigener, vor allem aber die Erzählfigur im Nachruf. Und es ist der Erzähler, der das Gefühl, das sich zwischen den Kameraden beim Anblick der fremden Landschaft einstellte, deren Verbindung mit der Heimat nur noch über die Himmelsrichtung erfolgte, der die Ruhe in die Zeichnung legte: »In einer gewaltigen Farbenorgie ging täglich die Sonne hinter den Steinhängen zur Ruhe, und um diese Zeit ist es auch gewesen, daß während der Sonnenuntergänge kein Wort gesprochen wurde, so schön war es.«[127] Das Schicksal der gezeichneten Gemeinschaft um das Feuer war das Schicksal der erzählten Figur Eigeners, aber mehr noch des Erzählers Schröter.

Der Tod als letzte Ruhestätte, an der die Erfahrungen des Krieges ein Ende fanden, wurde über die Gleichsetzung von Haus und Grab zu einem soldatischen Topos. Diesen Topos jedoch, so die Propaganda der Propaganda, verstünden die Mitglieder der Propagandakompanien vor allem deswegen authentisch an die Rezipient*innen in der Heimat zu vermitteln, da er Teil ihres eigenen Erfahrungsschatzes geworden sei, was ja zumindest die Gleichsetzung der PK mit den Soldaten nahelegen wollte. Die Heroisierung der Soldaten, die sich an ihrer Bereitschaft festmachte, ihren eigenen Tod zu riskieren, erfuhr eine Verselbstständigung durch die nationalsozialistische Propaganda und radikalisierte sich in der Todesnähe, die aber den Rezipient*innen ein Bild der Lage ihrer »Geliebten« an der Front vermittelte, das weder vom Sieg der Deutschen

124 *Die junge Dame*, 9. März 1943 (11.5), S. 3.
125 Ebd.
126 Ebd.
127 Ebd.

noch von dem nachzustrebenden Vorbild heroischer Krieger künden konnte. Vor allem der Text Schröters war zwischen den Zeilen von einer Art Sehnsucht getragen, im Tod vom Getöse des Krieges verschont zu bleiben; letztlich verwies die Formulierung, dass es für Eigener gut gewesen sei, den Niedergang der 6. Armee nicht miterlebt zu haben, auf schwer ertragbare Erfahrungen des überlebenden Erzählers. Wurde allerdings der Heldentod zum ersehnten Ziel der Soldaten, dann konnte die ursprüngliche Funktion der Mobilisierung in Abschreckung umkippen. Doch blieben den Fotografien der Kampf und der Tod inhärent, so stellte sich nationalsozialistische Männlichkeit in den PK-Berichten illustrierter Zeitschriften deutlich als zwar todbringender, zugleich aber auch todgeweihter Krieger dar.[128]

Vor allem in der Darstellung der Arbeit der PK fanden sich nicht selten Bildberichte, die mit »Sein letzter Bericht«,[129] beziehungsweise Fotos, die mit »Sein letztes Bild«[130] überschrieben wurden und auf den heldenhaften Einsatz der Fotografen an der Front verwiesen, deren letztes Zeugnis der Heldentod sei.[131] In diesen Beiträgen änderte sich die visuelle Beigabe der Ehrungen. Den bisher beschriebenen Todesfällen wurden bevorzugt Porträtfotografien zur Seite gestellt, die noch zu Lebzeiten, überwiegend von professioneller Hand zu diesem Zweck aufgenommen worden waren und somit über den bewussten Blick der Fotografierten in die Kamera in der Frontalansicht oder dem Dreiviertelprofil sowie den Ausschnitt ab Achselhöhe verfügten (Abb. 31). Die »letzten« Bilder und Bildberichte hingegen bestanden ausschließlich aus Momentaufnahmen im Stil journalistischer Reportagen.

In dem Bildbericht »Der letzte Bericht: Seine Ehre hieß Treue!«, veröffentlicht in der *Berliner Illustrierten Zeitung* am 18. Juni 1942, wurden sechs Fotos aus zwei von dem Waffen-SS-Bildberichter Gottschmann (auch er blieb in der Illustrierten ohne Vornamen) belichteten Filmen gezeigt (Abb. 32).[132] Vier davon waren mit kleinen schwarzen Punkten übersät. Der Text dazu gab an, dass sie durch eine Beschädigung der Filmrolle herrührten, die durch den plötzlichen Tod des Fotografen, der inmitten seiner Arbeit von einer Granate getroffen worden sei, in der im schlammigen Boden stecken gebliebenen Kamera verblieben war.[133] Im Abgleich mit den Kontaktkopien der Negative, die im Mai 1942 aufgenommen worden waren, zeigt sich, dass die Fotografien ursprünglich von zwei unterschiedlichen Filmen stammten, jedoch der zweite Film dieselbe Beschädigung der schwarzen Punkte aufwies, die aber in der Veröffentlichung der Bilder des vorhergegangenen Filmes ausgespart blieben. In auffallender

128 Zur Mystik, die aus dem letzten Foto resultiert (zumindest, wenn es tatsächlich das letzte ist, da es kein weiteres mehr geben kann): Geimer: *Die Farben der Vergangenheit*, S. 136.

129 Unter anderem in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 31. Juli 1941 (50.31), S. 810–811; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 13. November 1941 (50.46), S. 1122–1125.

130 Bspw. in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 18. Februar 1943 (52.7), S. 78.

131 Cornelia Brink: Sein letztes Bild. Von der Unsichtbarkeit des Sterbens im NS-Heldenkult um Soldaten, in: Dies./Nicole Falkenhayner/Ralf von den Hoff (Hg.): *Helden müssen sterben. Von Sinn und Fragwürdigkeit des heroischen Todes* (Helden – Heroisierungen – Heroismen, 10), Baden-Baden 2019, S. 209–230, S. 215–218.

132 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 18. Juni 1942 (51.24), S. 350–351.

133 Ebd., S. 350.



Abb. 31 »Abschied von Ernst Eigener« [Titel Nachruf], in: *Die junge Dame*, 9. März 1943 (11.5), S. 3, Foto: PK Heinz Schröter.

Weise war gerade die somit nur in der Publikation getroffene Unterscheidung zwischen unbeschädigten und beschädigten Fotografien in der Lage, den Eindruck eines sich dramatisch steigernden Kampfgeschehens zu erwecken.

Die erste Fotografie des Bildberichtes stellte fünf Soldaten mit Stahlhelm in Rückenansicht dar, die ein Geschütz bedienten.[134] Einer von ihnen, der in der linken Bildhälfte als Mittelpunkt der Gruppe auszumachen war, hielt sich die Ohren zu. Er blickte gemeinsam mit den beiden links neben ihm und am rechten Rand der Gruppierung zu sehenden Männern auf eine Rauch- oder Staubwolke im Bildhintergrund, die aber nicht in Zielrichtung des Geschützrohres lag. Die anderen beiden Männer senkten in gebückter Haltung ihre Köpfe zu Boden. Die im Foto festgehaltenen Bewegungen von Männern und Rauch und die Ausrichtung der Rohrwaffe legten nahe, dass sich in der Nähe der Aufnahme gegnerische Truppen im Krieg aufhielten, die ihrerseits in Richtung der Fotografierten – und damit auch des Fotografen – schossen. Die Bildunterschrift unterstrich den visuellen Eindruck unmittelbarer Gefechtsnähe und benannte die Ostfront als Ort der Aufnahme: »*7 Meter neben dem Tod!* Die

134 Die dazugehörigen Kontaktkopien zeigen diese Fotografie als beschädigt an. Vgl. Bild 101 III – Gottschmann – 014 – 13A, BArch-Bildarchiv Koblenz.


Der letzte Bericht:

Seine Ehre hieß TREUE!


Berliner Illustrierte Zeitung 351

Aus dem Granattrichter fotografiert

Abb. 32 »Der letzte Bericht: Seine Ehre hieß Treue!«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 18. Juni 1942 (51.24), S. 350–351, Fotos: SS-PK Gottschmann.

Männer der Geschützbedienung ziehen die Köpfe ein: Links neben ihnen schlägt eine Granate der Bolschewisten auf, explodiert.«[135]

Die Perspektive dieser Fotografie entsprach allerdings nicht dem bereits dargelegten NS-Hero-Shot auf Augenhöhe. Der Fotograf befand sich in etwas Distanz auf einer erhöhten Fläche, als müssten nur die Männer am Geschütz, nicht aber er selbst sich in Acht nehmen. Die Raumaufteilung zwischen der fotografierten Truppe und dem Standort des Fotografen wies Letzteren ebenfalls nicht als gleichwertiges Mitglied aus, das derselben Aufgabe nachging wie die Abgebildeten. Auch hier festigte die Bildunterschrift den visuellen Eindruck: »Am Geschütz vorbei geht ein Stoßtrupp der Waffen-SS ins Niemandsland.«[136] Die Perspektive des Fotografen in Verbindung mit der sprachlichen Erläuterung wies den Fotografen als Mitglied der Waffen-SS und nicht der Wehrmacht aus. Die im Foto festgehaltene Vogelperspektive im Blick auf die Soldaten unterstrich seine von den Aufgaben der Militärs zu unterscheidende Rolle innerhalb des Kriegsgeschehens. Zwar erfolgte im Text eine sprachliche Gleichsetzung von SS-PK und PK: »Bei ihm ist, mit Kamera und Maschinenpistole, der Bildberichter Gottschmann. Er fotografiert, er schießt – wie seine Kameraden von den Kriegsberichterkompanien.«[137] Doch blieb jene Unterscheidung relevant, dass die Wehrmacht in das Frontgebiet der Deutschen, das zwar unter Beschuss stand, aber im Schutz anderer Kameraden verblieb, die Waffen-SS aber in die Zone zwischen den Fronten und damit in den Strich Erde vorstieß, der im Moment der Aufnahme von zwei Seiten beschossen wurde. Die Repräsentation der Waffen-SS unterschied sich dadurch aber ebenso deutlich von der Repräsentation der SS an der Grenze Polens vor Kriegsbeginn. Auch hier fand, wie im Wechsel von der Reichswehr zur Wehrmacht, eine Verwandlung vom deutsche Disziplin und Ordnung verkörpernden, uniformierten SS-Mann in einen wilden, selbstbewussten, lässig mit Gefahren umgehenden Krieger statt. Die erste Fotografie in »Der letzte Bericht: Seine Ehre hieß Treue!« war folgerichtig nur ein, die Hauptpersonen der Handlung benennender Auftakt zu den weiteren fünf Bildern, die der Mittelpunkt des Bildberichtes waren.[138]

In diesem Sinne waren die Fotos von Gottschmann in doppelter Weise abgegrenzt von den sonst zu sehenden Fotografien der Front: Einerseits war ihnen der kurze Zeit später sich ereignende Tod des Fotografen durch den Titel »Der letzte Bericht« und das Präteritum im Ausruf »Seine Ehre hieß Treue!«, also der Vergangenheitsform des ur-

135 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 18. Juni 1942 (51.24). Hervorhebungen im Original.

136 Ebd. In den Kontaktkopien finden sich weitere Fotografien, die den Fotografen auf gleicher Höhe mit den Wehrmachtssoldaten, dazu aber auch Frauen mit Kopftüchern zeigten, die den Soldaten halfen, Dinge für die Kanone heranzutragen. Vgl. hierzu Bild 101 III – Gottschmann – 014 – 4A,5A, BArch – Bildarchiv Koblenz.

137 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 18. Juni 1942 (51.24), S. 350.

138 Zum – in der Erinnerung sich als höchst heterogen abzeichnenden – Selbstbild der Waffen-SS während des Zweiten Weltkriegs als Soldaten, die sich durch besondere Leistungsstärke und nationalsozialistische Weltanschauung als Elite von der Wehrmacht abhöben, wodurch es zu konflikthafter und teilweise argwöhnischer Zusammenarbeit im Kriegsgeschehen kam, vgl. Roman Töppel: »Soldaten wie andere auch, nur ein bisschen besser«. Das Selbstbild von Veteranen der Waffen-SS, in: *BIOS* 30 (2017) H. 1/2, S. 213–234, S. 214, S. 227–228.

sprünglich »Meine Ehre heißt Treue« lautenden Wahlspruchs der SS, eingeschrieben, andererseits zeugten sie von der Beteiligung der Waffen-SS am Krieg und belegten deren herausragende Stellung im Kriegsgeschehen, das sich vor allem durch eine noch größere Todesgefahr als bei den Kameraden der Wehrmacht auszeichnete.[139] Gottschmann, der »19jährig[e] SS-Sturmmann«, hätte nur aus dieser Situation heraus – kurz vor dem eigenen Tod und als Mitglied der Waffen-SS – diese »ungewöhnlichen Aufnahmen« fertigen können, die »in ihrer Dramatik einen tiefen Eindruck vom Einsatz der deutschen Kriegsberichter [vermitteln].«[140] Gerade seine herausgehobene Stellung befähige ihn – ganz ähnlich wie Eigener –, zum Symbol einer größeren Gruppe und damit zu einer Figuration des NS-Kriegsberichters an sich zu werden. Sein Schicksal sei das Schicksal vieler PK-Fotografen, ganz ähnlich wie bei Eigener, dessen Schicksal zum Schicksal der gesamten 6. Armee wurde.

Die kleinen schwarzen Punkte der vier Fotografien auf der rechten Bildseite funktionierten in dieser Lesart wie Marker, welche die spürbar direkte Nähe zum Kriegsgeschehen als das Besondere der Bilder hervorheben wollten, wodurch sich die Grenze zwischen den Kämpfern an der Front und den Betrachter*innen in der Heimat nahezu auflöste. Die am oberen Seitenrand abgedruckte Fotografie, die als Längsstreifen die gesamte Seitenbreite einnahm, zeigte »ein Bild, das tausende Weltkriegs-Infanteristen unauslöschlich im Herzen tragen!«,[141] so die Bildunterschrift. Gottschmann habe gemäß der Versprachlichung im Heft mit seiner Fotografie aus dem Zweiten Weltkrieg explizit ein Erinnerungsbild aus dem Ersten Weltkrieg an die Oberfläche gebracht und mache laut Textangabe für die Rezipient*innen der Zeitschrift nicht nur sicht- und nachempfindbar, was die Soldaten des gegenwärtigen Krieges, sondern auch des vergangenen erfahren hätten.

Zu sehen war auf der erneut sehr unscharfen Fotografie eine aus einer Versenkung im Boden heraus in dunklem Grau aufgenommene zerfurchte und hügelige Landschaft ohne Bäume oder Sträucher, die den größeren Teil der unteren Bildfläche ausmachte, und von der sich ein Himmel in weitaus hellerem Grau abhob.[142] In der Bildmitte im Hintergrund reckte sich eine schwarze Rauchwolke bis zum oberen Bildrand. Links ragte ein nicht näher identifizierbarer, schwarzer Streifen aus dem Boden empor. Rechts war nur schwer ein Mann zu erkennen, der sich offensichtlich in einer kleinen Versenkung im Boden befand, daher nur ab der Hüfte im Bild erschien und mit den dunklen Grautönen des Bodens vor, neben, unter und hinter ihm eins zu werden schien. Die Bildunterschrift gab an, dass diese Fotografie direkt im Kriegsgebiet der Feinde aufgenommen wurde und damit dort, wo der kleine Trupp der Waffen-SS

139 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 18. Juni 1942 (51.24), S. 350.

140 Ebd.

141 Ebd., S. 351. Auf der Kontaktkopie ist dies das vierte Bild der Filmreihe. Vgl. Bild 101 III – Gottschmann – 015 – 4, BArch-Bildarchiv Koblenz.

142 Bis heute vermitteln die Narben des Bodens eine Authentizität der dort stattgefunden Kämpfe im Gebiet um Verdun. Vgl. Benjamin Glöckler/Felix W. Günther/Vera Marstaller: Helden und Gedenktourismus. Eine Reise nach Verdun, in: *helden.heroes.héros* 6 (2018) H. 2, S. 17–22, S. 20.

sich hinbegeben hatte. Der Fotograf wechselte, so die Bildunterschrift, kurz nach der Aufnahme der zu sehenden Fotografie die Waffen: »Bevor der Sturmmann Gottschmann seine Handgranate abzieht, erfüllt der Kriegsberichter Gottschmann seine Pflicht als PK.-Mann: Er fotografiert den Kampfraum«.[143] Das zu sehende Bild wurde in unmittelbare zeitliche Nähe zum Kampf des Fotografen gesetzt und bildete selbst einen wichtigen Bestandteil des Kriegsgeschehens.

Auch die verbleibenden drei Fotografien betonten die Nähe zwischen Waffenschuss und Bildaufnahme.[144] Das in der zeitlichen Chronologie des Bildberichtes nun folgende, unscharfe Foto auf der rechten Seite in der Mitte zeigte links einen aufrecht stehenden Mann mit zusammengekniffenen Augen und Mund vor einer leicht schräg nach rechts oben verlaufenden Erdwand, den Arm lang vor sich gestreckt, die Hand zu einer Faust geballt.[145] »Wie ein Sämann, der den Tod sät…«[146] lautete der Bildtitel, der damit die schwarzen Punkte, welche die Beschädigung des Filmes hervorrief, mit in die Bildwirkung einbezog und zu Todessamen erklärte, die der Fotografierte von sich schleudere.[147] Dass der im Profil zu sehende Soldat sich in eine ungeschützte Position begab, deutete die links, zur Angabe der Leserichtung der Bilder ein klein wenig nach unten abgesetzte Fotografie an. Auch hier stand, im Profil aufgenommen, ein Mann neben einer leicht schrägen Erdwand, diesmal aber an sie gepresst, den Kopf schützend mit dem Kinn auf der Brust nach unten geneigt.[148] Wieder fanden sich die kleinen schwarzen Punkte, die den Betrachter*innen nahelegten, die – bereits zuvor als Vorboten des Todes ausgemachten – Punkte in dieser Fotografie als Symbol der Todesgefahr des Fotografierten wahrzunehmen. Die Aufnahme war im Vergleich zu den anderen ungewöhnlich scharf, zudem war der ganze Körper des Fotografierten sichtbar, da der Fotograf in derselben Erdversenkung direkt neben ihm die Aufnahme tätigte. Die Perspektive übertrug – wiederum in Verbindung mit der Bildunterschrift – die Todesnähe auf den Fotografen: »An die gleiche Wand preßt sich der Kriegsberichter Gottschmann und fotografiert!«[149] Auch der Fotograf also, so suggerierte die im Gegensatz zu den anderen Fotos von Gottschmann ungewöhnliche Schärfe, hatte im Schutz der Erde kurz Zeit, sich ganz auf seine Aufnahme zu konzentrieren. Damit verwies aber die Unschärfe der anderen Fotografien auf die Todesgefahr Gottschmanns, der seine geschützte Position verließ, um Fotografien des Risikos zu erhalten, dem sich die Waffen-SS aussetzte.

143 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 18. Juni 1942 (51.24), S. 350.

144 Der sprachlichen Nähe von Kampf und Fotografieren widmet sich Thilo König: Das kriegerische Vokabular der Fotografie, in: *Fotogeschichte* 12 (1992) H. 43, S. 39–48.

145 Auf der Kontaktkopie ist dies das siebte Bild des belichteten Films. Bild 101 III – Gottschmann – 015 – 7, BArch-Bildarchiv Koblenz.

146 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 18. Juni 1942 (51.24), S. 351. Im Original hervorgehoben.

147 Dabei, so Peter Geimer, haben letzte Bilder schon von sich aus und ohne Beschädigungspunkte eine »ähnliche Dramaturgie wie die letzten Worte eines Sterbenden.« Geimer: *Die Farben der Vergangenheit*, S. 134.

148 Auf der Kontaktkopie ist dies das achte Bild des belichteten Films. Bild 101 III – Gottschmann – 015 – 8, BArch-Bildarchiv Koblenz.

149 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 18. Juni 1942 (51.24), S. 351

Die letzte Fotografie des Bildberichtes, die auf den Kontaktkopien eigentlich die zweite von insgesamt 13 Fotografien des Filmes war, habe sich somit den Tod des Fotografen durch die Beschädigung des Films, die Chronologie der vorausgegangenen Bilder und die dadurch erzählte Geschichte bereits einverleibt.[150] Dass diese Fotografie in der Publikation als die scheinbar »letzte« des Fotografen ausgesucht wurde statt die tatsächlich letzte Fotografie des Films, die eine menschenleere, mit Wasser überschwemmte Grabenstellung zeigte, hatte demnach dramaturgische Gründe.[151] Denn auch ihr Motiv symbolisierte den Tod eines Soldaten. Zu sehen waren frontal in der Bildmitte zwei Männer, von denen der vordere gegen den hinter ihm stehenden fiel, mit einer in Fallrichtung des Körpers kippenden Kopfhaltung, als sei die gesamte Körperanspannung verloren gegangen. Der hintere Mann hingegen stützte den Fallenden mit beiden Händen an Brust und Hüfte, den Kopf angespannt nach unten gesenkt. Gemeinsam mit dem Bildtitel »Sein letztes Bild«[152] wurde somit den Betrachter*innen nahegelegt, zu erahnen, dass der Fallende, von einem Schuss getroffen, sterbend in die Arme seines Kameraden sank. Dass dies nicht der Fall gewesen sei, es stattdessen den Fotografen tödlich getroffen habe, vermerkte erst die Bildunterschrift: »Hilfreich stützen Kameradenhände einen Verwundeten und führen ihn zum Verbandsplatz. Wenige Minuten, nachdem der Kriegsberichter Gottschmann diese Aufnahme machte, löschte der Volltreffer eines bolschewistischen Granatwerfers sein junges Leben aus.«[153] Die mit dem Bildtitel versehene Fotografie »Sein letztes Bild« trüge – ähnlich einer Berührungsreliquie, die ein bisschen von dem Fluidum des Heldentoten in sich aufgenommen habe,[154] – die letzten Sekunden im Leben des Fotografen in sich. Die Betrachter*innen könnten das Bild von nun an ebenso »unauslöschlich im Herzen tragen« wie ein »Weltkriegs-Infanterist«, der Fotograf aber könne dadurch mit seinem »letzten Bild« als Heldentoter und somit Kriegsopfer sich seines Nachruhms in der Heimat sicher sein.[155]

Die Todesopfer der PK-Mitglieder wurden solcherart zu einer Folie, die allen Fotografien eingeschrieben war. Diese Folie konstituierte den Blick der Fotografen auf den Krieg als einen, der jeweils in unmittelbar drohender Gefahr mit der Kamera aufgenommen wurde, und machte dort Gewalt im Bild erkennbar, wo keine zu sehen war. In den Fotos von Gottschmann wie auch in dem »Meister-Schnappschuß« und den Vergrößerungen des Sonderhefts »Soldatenantlitz in der Schlacht« wurde die Gefahr nicht durch das Motiv, sondern durch die Unschärfe markiert. Die Notwendigkeit einer schnellen Aufnahme, die keine ruhige Hand zuließ, wurde vielmehr über die Unschärfen-Ästhetik auf andere Fotografien übertragbar. Gewalt wurde somit über

150 Zur »Einverleibung« siehe auch vertiefend Mondzain: *Können Bilder töten?*

151 Bild 101 III – Gottschmann – 015 – 13, BArch – Bildarchiv Koblenz.

152 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 18. Juni 1942 (51.24), S. 351, im Original hervorgehoben.

153 Ebd.

154 Peter W. Hartmann: »Brandeum«, in: Ders.: *Das grosse Kunstlexikon*, URL: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_a_1.html [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022].

155 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 18. Juni 1942 (51.24), S. 351.

die Unschärfe zum *framing* der PK-Fotos auch dort, wo keine Gefahr vorlag.[156] Dies zielte explizit auf die Betrachter*innen der Fotos in der Heimat, letztlich sollten die Bilder ja vor allem das Mitgefühl derer wecken, die selbst über keinerlei Fronterfahrung verfügten, und damit im Wesentlichen das der Frauen in der Heimat (und nicht etwa der Frauen, die als Kriegshelferinnen ebenfalls zahlreich an der Front zum Einsatz gekommen waren).[157]

Kriegsveteranen des Ersten Weltkriegs waren die Schlachten des Krieges nicht fremd, und Jungen, die noch nicht eingezogen wurden, konnten annehmen, dass die Fotos ihnen zeigten, was ihnen bevorstand. Vor allem aber die weibliche Bevölkerung, die in der Heimat von den Kämpfen ausgeschlossen blieb, erhielt nur über persönliche Berichte, und damit auch über die Kriegsberichterstattung, kleine Einblicke in die Erfahrungswelten der Soldaten. Dass in Zeitschriften vor allem vom Tod der Kriegsberichterstatter und also von Kollegen der Zeitungsredakteure und zivilen Journalisten berichtet wurde, festigte Blicklenkungen an die Rezipient*innen, die über den Nachruf eines Verstorbenen aus der eigenen Berufsbranche hinausgingen. Auch in diesem Sinne war entscheidend, dass überwiegend vom Tod gefallener PK-Mitglieder berichtet wurde, die Nachrichten gefallener Wehrmachtssoldaten ansonsten aber in Illustrierten, die zu keiner Zeit im Krieg Todesanzeigen druckten, nahezu ausblieben – abgesehen von bis Ende 1940 noch regelmäßig erfolgenden, dann aber abbrechenden Hinweisen zur scheinbar an der Front stets aufrechterhaltenen Gräberpflege.[158]

Im Gegensatz zu den in den Illustrierten wiederkehrenden Beteuerungen, dass die Gedanken der fotografierten Soldaten immer bei der Heimat seien, wurden die PK-Mitglieder zwar nicht explizit, dafür aber zwischen den Zeilen durch das, was nicht gezeigt beziehungsweise gesagt wurde, als von sozialen Verpflichtungen unabhängige Männer vorgeführt. Wenn Hinweise gegeben wurden, dass auch Kriegsberichterstatter emotionale Bindungen eingingen, dann bezog sich dies meist auf flüchtige Bekanntschaften in den eroberten Gebieten, die mit dem wechselnden Frontverlauf ebenso schnell wieder verlassen werden könnten.[159] Der in den Zeitschriften wieder-

156 Vgl. Patrick Rössler: *Inhaltsanalyse*, Konstanz 2005, S. 230–233.

157 Dazu u. a. Elizabeth Harvey: *»Der Osten braucht dich!« Frauen und nationalsozialistische Germanisierungspolitik*, Hamburg 2009, S. 94–156; Jutta Mühlenberg: *Das SS-Helferinnenkorps. Ausbildung, Einsatz und Entnazifizierung der weiblichen Angehörigen der Waffen-SS 1942–1949*, Hamburg 2011, S. 125–168.

158 Bspw. in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 8. August 1940 (49.32), S. 788; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 21. November 1940 (49.47), S. 1223; *Die junge Dame*, 11. März 1941 (9.10), S. 3; *Die Wehrmacht*, 5.7, 26. März 1941, S. 2.

159 Dies trifft besonders auf die beiden PK-Kriegsberichter Hans Huffzky und Engelhard Gehlen zu, vgl. unter anderem *Die junge Dame*, 17. Oktober 1939 (7.42), S. 5; *Die junge Dame*, 24. Dezember 1940 (8.52), S. 18–19. Zum Verhältnis vom Ideal der Monogamie, das Männlichkeit mit Treue, Weiblichkeit mit Mutterschaft gleichgesetzt hat und unter anderem innerhalb des Reichsarbeitsdienstes kontinuierlich propagiert worden war, dessen Erreichung aber nicht zu streng genommen wurde, sollten bei unehelichen Kindern die Rassegesetze eingehalten worden sein, vgl. auch Kiran Klaus Patel: Erziehungsziel: Männlichkeit. Körperbilder und Körperpraktiken im Nationalsozialismus und im New Deal in den USA, in: Paula Diehl (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus*, München 2006, S. 229–248, S. 241. Hier zeigt sich einmal mehr, dass

holt formulierte Hinweis, dass Soldaten sich über Nachrichten von der Front freuten,[160] oder Fotografien, die Soldaten zeigten, wie sie Briefe an die ihnen nahestehenden Menschen zu Hause verfassten,[161] fehlte in Bezug auf die Repräsentation der Kriegsberichter; die Darstellung der Kriegstoten wiederum fehlte in Bezug auf die Masse der Soldaten.[162]

Das Sterben der Kriegsberichter wurde zum Authentizitätsbürgen ihrer Berichte über den unübertreffbaren Einsatz aller deutscher Soldaten inmitten größter Lebensgefahr, ihr Tod verwies durchaus auf den Tod der anderen. Die »letzte« Fotografie von Gottschmann legte beispielsweise den Tod des Fotografen in den Anblick des fotografierten Verwundeten, der Text verschob den Tod desjenigen, der im Bild zu sehen war, auf den, der selbst nie im Bild auftauchte: den Fotografen. Der Tod der PK wurde demnach im Gegensatz zu dem der anderen Soldaten darstellbar, da sie als von ihrer journalistischen Arbeit Besessene und leidenschaftliche Soldaten dargestellt wurden, die ihr gesamtes Leben auf den Kriegsbericht ausgerichtet, sich von Familie und Heimat losgesagt und ihre Aufmerksamkeit dem gesamten deutschen Volk, darin aber niemandem gesondert, gewidmet hätten.

Soldaten wurden als Männer repräsentiert, die ihre enge Bindung an Heimat und Familie niemals aufgeben würden. Schrieben Soldaten in den publizierten Fotos, dann schrieben sie laut Bildunterschriften an ihre Bekannten, schrieben PK-Mitglieder, dann richteten sie ihre Worte an das gesamte deutsche Volk. Zeigte ein in einer Illustrierten veröffentlichtes Foto einen Soldaten, der einen Brief an seine Angehörigen schrieb, dann schrieb der Verfasser des beigefügten Textes einer gesamten Leser*innenschaft, dass deutsche Soldaten ihre geliebten Menschen in der Heimat nicht vergaßen.[163] Fotografierten Soldaten, dann bewahrten sie laut den Illustrierten im Bild persönliche Erinnerungen, fotografierten PK-Mitglieder, dann fingen sie gemäß der beigefügten Texte das Wesen des Krieges ein, um die in der Heimat verbleibende Bevölkerung daran teilhaben zu lassen. Fotografierte ein PK-Fotograf einen Soldaten, der ebenfalls fotografierte, dann zeigte der Fotograf scheinbar der gesamten Leser*innenschaft, dass deutsche Soldaten persönliche Erinnerungen an die Zeit des Krieges

über den Heldenstatus Soldaten insgesamt andere Wert- und Normvorstellungen zugestanden wurden als zivilen Männern.

160 Bspw. über Fotografien, die Wehrmachtssoldaten beim Zeitung lesen darstellte, etwa in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 22. Mai 1940 (49.21), S. 485.

161 Bspw. in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 5. Oktober 1939 (48.40), S. 1605.

162 Der Mythos des verwegenen Kriegsfotografen nimmt dabei spätestens mit Robert Capas Fotografien aus dem Spanischen Bürgerkrieg seinen Anfang und hält sich von da ab – oft mit Bezugnahme auf Capa als Vorbild – bis in die Selbstdarstellung von Kriegsfotografen der Gegenwart. Vgl. hierzu unter anderem Michael Kamber: *Bilderkrieger. Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen. Kriegsfotografen erzählen*, Hollenstedt 2013. Zum heroischen und erotischen Potenzial von Robert Capa vgl. Eszter Kiss: »more drinks, more girls, better pay, and greater freedom«. Dem Kriegsfotografen und Draufgänger Robert Capa zum Hundertsten, in: *Zeitgeschichte-online* (November 2013), URL: https://zeitgeschichte-online.de/geschichtskultur/more-drinks-more-girls-better-pay-and-greater-freedom [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022].

163 Bspw. in: *Die junge Dame*, 19. Mai 1942 (10.10/11), S. 3.

anfertigten und bewahrten.[164] Zeichneten Soldaten, dann wurde hervorgehoben, dass ihre Skizzen die Wände der provisorischen Unterkünfte zur Belustigung ihrer Kameraden zierten, zeichneten PK-Mitglieder, so vermittelten sie durch die Publikationen in den Zeitschriften die Heldentaten ihrer Kameraden an die Leser*innen, unter anderem der Frauenzeitschrift.[165] Starben Soldaten, hinterließen sie trauernde Freunde und Familienangehörige, starben PK-Mitglieder, dann hinterließen sie gemäß der veröffentlichten Nachrufe eine gesamte Leser*innenschaft.

Der Tod eines jeden aus einer Propagandakompanie betraf immer mehr Menschen als der Tod eines Soldaten. Auch deswegen erzählten gerade die (Bild-)Berichte über die Arbeit der PK nicht nur vom Kämpfen, sondern auch vom Sterben an der Front. Ihr Tod wurde somit zum Stellvertreter der nicht benannten Toten; über ihren Tod aber, wie das Beispiel des Nachrufs auf Eigener zeigte, ließ sich auch von der Schattenseite des Krieges berichten. Dies unterstrich nur, welche Bürde die Männer an der Front auf sich nahmen. Die Rezipient*innen der Berichte wurden somit dazu aufgefordert, mit Dankbarkeit auch die Reportagen wahrzunehmen, die nur vom Kämpfen, ohne Tote, erzählten. Schließlich gelte der Einsatz des eigenen Lebens der Männer an der Front vor allem ihnen. Die Trennung zwischen privaten Berichten der Soldaten und den öffentlichen Berichten der PK erinnerte daran, dass die fotografierten Soldaten Bruder, Nachbar, Sohn, Vater, Freund oder Geliebter waren und die Rezipient*innen sicherlich mehrere persönlich kannten, die eingezogen worden waren.

Die gegenseitige emotionale Verbindung erfuhr aber durch die Wechselbezüge der fotografischen Repräsentationen von Soldaten und PK-Mitgliedern eine Radikalisierung sozialer Beziehungen, die auf Abhängigkeitsverhältnisse zielten. Nur in seiner widersprüchlichen Rolle zwischen gleichwertigem Mitglied unter den Soldaten und durch seine Zusatzaufgabe als außerhalb der soldatischen Gemeinschaft Stehendem konnte der PK-Mann davon berichten, dass der Soldat, der den Kriegseinsatz der in der Heimat Verbliebenen zuliebe auf sich nahm, sein Leben für sie opferte. PK-Mitglieder verkörperten das NS-Ideal in besonderer Weise, da sie mit dem ganzen Volk statt einer konkreten Frau verheiratet zu sein schienen. Ihr Tod war als wahrer Heldentod für das gesamte Vaterland dargestellt. Die Behauptung der emotionalen Bindung erschien hierüber umso verwerflicher, sollte an der Echtheit der PK-Berichte gezweifelt werden. Erst die über die Bildberichte vermittelte emotionale Verpflichtung zwischen Front und Heimat war demnach in der Lage, die »Darstellungen, die keine nachempfindende Menschenarbeit umfälschen konnte«,[166] zu produzieren, von denen Walter von Reichenau im Vorwort zum Sonderheft »Soldatenantlitz in der

164 In der *jungen Dame* vermischten sich diese Grenzen, wenn wiederholt in der Rubrik »Feldpostbrief an Dich« auch Foto-Feldpostbriefe abgedruckt wurden, wie bspw. in: *Die junge Dame*, 21. April 1942 (10.8), S. 2. Zur Praxis der Versendung von Fotos in Feldpostbriefen außerhalb der Illustrierten vertiefend Peter Jahn/Ulrike Schmiegelt (Hg.): *Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939–1945*, Berlin 2000.

165 Soldatenzeichnungen finden sich in fotografischer Abbildung bspw. in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 15. Februar 1940 (49.7), S. 159.

166 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, S. 1.

Schlacht« geträumt hatte. Letztlich waren – abgesehen von der Wahl des Ausschnittes bei einer Fotografie sowie der geänderten Reihenfolge bei einer weiteren – die Publikationen der Fotografien von Gottschmann nahezu deckungsgleich mit den von ihm tatsächlich getätigten Aufnahmen beziehungsweise den tatsächlich entstandenen Beschädigungen des Films.[167] Auch war Franz Gottschmann, Fotograf der Waffen-SS, tatsächlich am 22. Mai 1942 und damit keine vier Wochen vor der Veröffentlichung seines Bildberichtes in der *BIZ* an der Front gefallen, wie eine auf Fotografien seines SS-Kollegen Franz Roth zu sehende Gedenktafel zu Ehren gefallener SS-PK-Mitglieder bekannt gab.[168] Die somit getroffenen Aussagen der »letzten« Bilder kurz vor dem Tod über die Möglichkeit aller Soldaten, Opfer zu sein, schrieben sich aber ebenfalls ein in die Fotos der »ersten« Soldaten an der Front. Hierauf soll im folgenden Kapitel eingegangen werden.

167 Der für diese Arbeit unternommene Abgleich der im untersuchten Korpus vorliegenden, reproduzierten Fotografien mit Kontaktkopien der PK-Aufnahmen im BArch-Bildarchiv Koblenz legt nahe, dass Manipulation, Montagen oder Retuschierungen eher die Ausnahme darstellten. Die Regel zeigt sich eher als der auch bis heute übliche Gebrauch der Pressefotografie, so viel wie möglich in der ursprünglichen Aufnahme festzuhalten, um für die Reproduktion dann einen geeigneten Ausschnitt auswählen zu können. Zur Praxis der NS-Fotografie, einen möglichst authentischen Eindruck zu erwecken, dem keine Manipulation vorgeworfen werden könne, was Inszenierungen und nachträgliche Bildbearbeitungen nicht ausschloss, aber auch nicht besonders eingefordert wurde, vgl. vertiefend Scharnberg: *Die »Judenfrage«*, S. 77–81.

168 Bild 101 III – Roth – 151 – 2–3, BArch-Bildarchiv Koblenz.

2 Aufopferungen

Die »moralische und affektive Aufgeladenheit«[169] ist in vielen Typologien eine Eigenschaft, die heroischen Figuren zugesprochen wird.[170] Die bisherige Analyse der Fotografien illustrierter Zeitschriften aus Deutschland führte jedoch vor, dass diese Fähigkeit stärker noch aus den Repräsentationen des Opfers und somit den Handlungen resultierte, die dem Feind zugeschrieben wurden, statt aus den Heldendarstellungen selbst. Der Opferstatus wurde als Ergebnis gegnerischer Angriffe gezeichnet, der an die männliche Ehre und die Menschlichkeit der Betrachter*innen appellierte, sich für die Opfer einzusetzen. Wurde mit fotografischen Gesten auf Frauen als Opfer gezeigt, konnte dies dazu aufrufen, auch präventiv alle anderen Frauen davor zu bewahren, Opfer zu werden. Indem Männer ihrerseits die Gelegenheit ergriffen, selbst Opfer zu werden, wandten sie, gemäß der fotografischen Gesten, den Status des Opfer-Seins von den Frauen gleichsam ab und lenkten ihn auf sich.

Die auf den vorherigen Seiten besprochenen Opferdarstellungen in den Fotografien skizzierten die Gegner im Krieg der Deutschen als Feind und zogen damit in einer dem Mythos inhärenten Simplifizierung komplexer Wirklichkeiten die Grenze zwischen dem, was als gut (nämlich unschuldigen Opfern hilfreich zur Seite zu stehen), und dem, was als böse anzusehen sei (nämlich, Zivilist*innen gegenüber Gewalt anzuwenden beziehungsweise aus Geld- oder Neugier die Naturhaftigkeit nichteuropäischer Gesellschaften zu zerstören). Hinzu kamen Darstellungen eines Verhaltens, das, wie im Soldatentod erkennbar wurde, mehr leistete, als das, was erwartbar war, wofür die Beispiele der Bilder von SA, SS und Ordnungspolizei zu Kriegsbeginn standen. Auch erwies sich, wie oben dargelegt wurde, die Anstrengung, den bereits Geflohenen zu helfen, als nicht ausreichend. Erst die im Namen der Opfer als Verteidigung und Notwehr durchgeführte Aufopferung der Soldaten, sich fern der Heimat und damit fern der ihnen Nahestehenden dem Kampf zu stellen, schien, laut der fotografischen Gesten, dauerhaft zu einer Lösung führen zu können.

Agonalität als typologisch auszumachende Heldeneigenschaft wurde in den Illustrierten zu Kriegsbeginn über die Opferfotografien zu einer anklagenden Leerstelle. Wie im vorherigen Kapitel beschrieben, errichtete die achtseitige Fotoreportage der *BIZ* auf den ersten sieben Seiten eine Art Bühne, die ein Szenario darlegte, das eines Helden bedurfte, ohne dass dieser darin vorkam. Erst mit dem Soldatenfoto als allerletzte Fotografie der Reportage »Die Welt in Aufruhr | weil Deutschland sein Recht verlangte« trat der Held auf, der die Leerstelle des Retters ausfüllen konnte.[171] Zu sehen war auf dieser Fotografie, die auf dem unteren Viertel der letzten Seite rechts neben dem Text zu dem Datum »Freitag, den 1. September«[172] abgedruckt war, nicht viel. Sichtbar waren Rücken und Hinterkopf eines Bordschützen, in Kleidung und

169 Schlechtriemen: Held als Effekt, S. 109.

170 Ebd., S. 109, S. 111–112; vertiefend zur Moral auch Gölz: Helden und Viele, S. 2–5. Vgl. hierzu ausführlicher Teil I.1.2. der vorliegenden Arbeit.

171 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1489.

172 Ebd.

Haltung ausgerüstet zum Einsatz, und dessen Blick auf die verglaste, aber im Bild nicht blickdurchlässige Bugkanzel eines Flugzeugs (Abb. 33, unten beziehungsweise Abb. 34). Sein Gesicht tauchte im Bild nicht auf. Das Maschinengewehr wurde so von dem Rücken verdeckt, dass es für den Fotografen im Moment der Aufnahme und beim Betrachten des Fotos bloß zu erahnen war. Da die Fotografie unterhalb einer insgesamt drei Viertel der gesamten Seite einnehmenden Fotografie abgedruckt war, die Adolf Hitler bei seiner Rede auf dem Reichsparteitag am Morgen des 1. September 1939 zeigte, verschwand sie zudem beinahe aus dem Blickfeld.

Die gesamte Reportage in der *BIZ* entwickelte eine chronologische Erzählung, in welcher die Reihenfolge der Fotos – Volksdeutsche in Polen waren in Gefahr, dann und nur deswegen startete die Luftwaffe – differenziert wurde durch Auszüge aus Hitlers Rede in der Bildunterschrift:

> Um 5 Uhr früh: Danzig kehrt heim ins Reich./ Zwischen 10 und 11 Uhr im Deutschen Reichstag:/ Der Führer spricht./ ›Wie immer, so habe ich auch hier versucht, auf dem/ Wege friedlicher Revisionsvorschläge eine Aenderung/ des unerträglichen Zustandes herbeizuführen… Meine/ Friedensliebe und meine endlose Langmut soll man/ nicht mit Schwäche oder gar mit Feigheit verwechseln…/ Ich habe mich daher nun entschlossen, mit Polen in der/ gleichen Sprache zu reden, die Polen seit Monaten uns/ gegenüber anwendet! …‹[173]

Die Erzählung, Hitler (stellvertretend für Deutschland) sei friedlich, Polen auf Gewalt aus, Deutschland sei weder schwach noch feige und wehre sich, bestimmte den Inhalt der gesamten Rede. Auch hier waren die in der *BIZ* mit drei Punkten markierten Ausla›ssungen relevant: Die Aussage Hitlers, er habe versucht, zu einer friedlichen Einigung mit Polen zu gelangen, bezog sich innerhalb seiner für die Zeitgenoss*innen auch im Volksempfänger hörbaren Rede im vorhergehenden Satz auf die Politik Deutschlands der Jahre 1919 und 1920, in den nachfolgenden Sätzen auf die Zeit vor der Machtübernahme der NSDAP:

> Über eine Million Menschen deutschen Blutes mussten in den Jahren 1919–20 schon damals ihre Heimat verlassen. Wie immer habe ich auch hier versucht, auf dem Wege friedlicher Revisionsvorschläge eine Änderung des unerträglichen Zustandes herbeizuführen. Es ist eine Lüge, wenn in der anderen Welt behauptet wird, dass wir alle unsere Revisionen nur versuchten unter Druck durchzusetzen. 15 Jahre, ehe der Nationalsozialismus zur Macht kam, hatte man Gelegenheit, auf dem Wege friedlichster Abmachungen, auf dem Wege friedlicher Verständigung, die Revisionen durchzuführen. Man tat es nicht.[174]

173 Ebd.

174 Rundfunkaufnahme der Rede Hitlers vor dem Reichsparteitag zum Kriegsbeginn mit Polen vom 1. September 1939, Min. 1:52–2:21; URL: https://archive.org/details/19390901AdolfHitler-ReichstagsredeKriegserklaerungAnPolen35m03s_201704 [zuletzt eingesehen am 24.7.2022]. Hitlers Stimme blieb gleichbleibend in der Lautstärke an dieser Stelle, durch kleine Pausen und leichte Lautstärkenzunahme wurden allerdings die Worte »immer«, »Lüge« und »alle« betont.


Berliner Illustrirte Zeitung 1489

Freitag, den 1. September

Abb. 33 »Freitag, den 1. September«, in: *Berliner Illustrirte Zeitung,* 7. September 1939 (48.36), S. 1489, Fotos: Paul Mai, PK Schmidt.

Der Inhalt der Rede blieb nicht nur durch die zeitlichen Sprünge, sondern auch in solchen Formulierungen, wie »dass wir alle unsere Revisionen nur versuchten unter Druck durchzusetzen«, recht nebulös und undurchsichtig. Verständlich aber wurde auch ohne längeres Nachdenken, dass Kampfeshandlungen von nun an die Beziehungen mit Polen bestimmen würden und dass genau dies den Unterschied zwischen der demokratischen Weimarer Republik und dem NS-Regime ausmachte. Darauf verwies die *Berliner Illustrirte Zeitung* deutlich, wenn sie als weiteren Auszug aus Hitlers Rede wählte, dass sein Verhalten nicht mit Schwäche oder Feigheit zu verwechseln sei – was einem Aufruf zu Mut und Tapferkeit, Kriegs- und Todesbereitschaft gleichkam.

Auch Hitler spielte hierbei mit der Kraft des Opfers, zu affizieren und darüber den Ruf nach Helden zu stärken.[175] Hierfür wählte er in seiner Rede eine Aufzählung verschiedener angeblicher Friedensangebote seinerseits, die aber alle die Forderung be-

175 Vertiefend zu Hitlers Überlegungen zur Kriegspropaganda vor dem Überfall auf Polen vgl. die Kapitel »Kriegspropaganda« und »Revolution« in Hitlers »Mein Kampf« sowie den kritischen Anmerkungen dazu in: Hartmann u. a. (Hg.): *Hitler, Mein Kampf. Eine kritische Edition*, S. 185–217.

inhalteten, das »Diktat von Versailles«[176] für ungültig zu erklären, da es »kein Gesetz«[177] der Deutschen und damit unrechtmäßig gewesen sei. Es folgten Ausführungen, wie Polen militärisch begonnen habe, mobil zu machen gegen Deutschland, sowie die Behauptung, in Deutschland würden keinerlei Minderheiten, wie beispielsweise die Franzosen, »unterdrückt, gequält oder entrechtet werden. Keiner wird das behaupten können.«[178]

Die Rede Hitlers ähnelte den (hier zu Beginn von Teil II nur kurz angerissenen) fotografischen Gesten der Illustrierten, welche die Opfer deutscher Verfolgungen und hier vor allem die Jüdinnen und Juden als meist entmenschlichte Täter darstellten und von der Opfer-Zuschreibung kategorisch ausschlossen. An der Spitze dieser Menschheitspyramide standen in Hitlers Rede die Deutschen, und allein deswegen sei Gewalt gegen deutsche Frauen und Kinder aufs Schärfste zu ahnden, wie in den folgenden Sätzen deutlich wurde:

> Man hat versucht, das Vorgehen gegen die Deutschen damit zu entschuldigen, dass man erklärte, die Volkstumsdeutschen hätten Provokationen begangen. Ich weiß nicht, worin die Provokationen der Kinder oder Frauen bestehen sollen, die man misshandelt, die man verschleppt, oder worin die Provokationen derer bestanden haben soll, die man in der tierischsten, sadistischsten Weise teils misshandelt, teils getötet hat. Das weiß ich nicht. Aber nur eines weiß ich: dass es keine Großmacht von Ehre gibt, die auf die Dauer solchen Zuständen zusehen würde![179]

Auch in Hitlers Rede tauchten männliche Volksdeutsche, die unter dem sogenannten polnischen Terror zu leiden hätten, nicht auf.[180] Als Opfer bezeichnete Hitler, wie auch die Fotoreportage, nur Frauen und Kinder oder umschrieb sie mit vagen Begriffen wie »derer«. Die »Großmacht von Ehre«[181] hingegen zu festigen, die nicht länger tatenlos zusehe, sei seiner Ansicht nach – ebenfalls im Gleichklang mit den fotografischen Gesten der *BIZ* – eine aus der Notwehr heraus zu bewältigende Aufgabe, die den deutschen Männern zum Schutz deutscher Frauen und Kinder nicht nur obliege, sondern bei Unterlassung fortan mit der Todesstrafe geahndet werden solle:

> So wie ich selber bereit bin, jederzeit mein Leben einzusetzen – jeder kann es mir nehmen – für mein Volk und für Deutschland, so verlange ich dasselbe auch von jedem anderen. Wer aber glaubt, sich diesem nationalen Gebot, sei es direkt oder indirekt, widersetzen zu können, der fällt! Verräter haben nichts zu erwarten als den Tod![182]

176 Rundfunkrede Hitlers vor dem Reichsparteitag, 1. September 1939, Min. 3:50–4:15.
177 Ebd.
178 Ebd. Min. 7:10–7:20.
179 Ebd. Min. 8:29–8:59.
180 Siegfried Kracauer verweist darauf, dass die nationalsozialistische Propaganda in besonderem Maße davon gekennzeichnet war, anderen vorzuwerfen, was die Nationalsozialist*innen selbst taten, und bezeichnet dies als »Spiegelreflex«. Kracauer: Totalitäre Propaganda, S. 70.
181 Rundfunkrede Hitlers vor dem Reichsparteitag, 1. September 1939, Min. 8:29–8:59. Hitler betonte durch ansteigende Lautstärke die Worte »Großmacht von Ehre«.
182 Ebd. Min. 25:09–25:20. An dieser Stelle sprach Hitler insgesamt sehr laut.





Abb. 34 »Auf Befehl des Führers und Obersten Befehlshabers setzt die Wehrmacht Gewalt gegen Gewalt«, *in: Berliner Illustrirte Zeitung,* 7. September 1939 (48.36), S. 1489, Foto: PK Schmidt.

Abb. 35 »›Auftrag erfüllt – Brücke zerstört!‹ So sieht der Kampfflieger durch die Bugkanzel eine polnische Stadt. 11576–39L PK-Stempka Scherl Bilderdienst«, in: *Polen, Blick aus Bugkanzel einer He 111* [Archivtitel], September 1939, BArch-Bildarchiv, Bild 183-S52911, Foto: PK Stempka.

Männer wie der Heckschütze, der auf der Fotografie zu sehen war, die in der Fotoreportage »Die Welt in Aufruhr« als letzte abgedruckt worden war (Abb. 34), hatten in Hitlers Vorstellung – wie bei von Reichenau ebenfalls angeklungen war – nicht mehr die Wahl, ihr Leben für Deutschland aufs Spiel zu setzen oder nicht. Entzögen sie sich der Mobilmachung, würden sie zum Kriegsgegner, folglich zu einem Gegner im Krieg, und ihnen drohe der Tod als Verräter.[183]

Aus diesem Kontext heraus gilt es noch einmal, die visuellen Auslassungen der Heckschützen-Fotografie in den Blick zu nehmen (Abb. 34). Denn Fotos, mit ähnlichem Blickwinkel des Fotografen und ebenfalls aus der Zeit des Polenfeldzuges, beinhalteten oft mehr als das Foto der *Berliner Illustrirten Zeitung*, wie das Beispiel einer Aufnahme des PK-Fotografen Stempka vom September 1939 verdeutlichen kann (Abb. 35): Hier waren zusätzlich ein Teil des Gesichtes, ein Maschinengewehr und durch die Fenster der Bugkanzel hindurch die dahinterliegende Landschaft im Foto erkennbar. Die Auslassungen der *BIZ*-Fotografie verlegten, wie ein Vergleich der beiden Bilder deutlich macht, den Betrachtungsfokus auf die Wiederholung des Fadenkreuzes sowie auf das Absehen und Abmessen der Zielorte und entkonkretisierten gleichzeitig den fotografierten Soldaten. Die Fotografie hätte schließlich jedermann darstellen können.

Dies unterstrich die sprachliche Beigabe zum Foto: »Auf Befehl des Führers und Obersten Befehlshabers setzt die Wehrmacht Gewalt gegen Gewalt. Die ersten Geschwader der Luftwaffe sind zum Niederkämpfen militärischer Ziele in Polen gestartet.«[184] Bild und Bildunterschrift suggerierten einerseits die Zielgenauigkeit der deutschen Luftwaffe und ihre Fähigkeit, nur militärische und keinesfalls zivile Orte zu beschießen. Auch diese Stelle verdeutlichte, wie sehr die Fotoreportage die Inhalte von Hitlers Rede in Fotos umsetzte. Denn dort verkündete Hitler am 1. September

183 Vgl. hierzu ausführlich Kapitel III.1.3. der vorliegenden Arbeit. Zur Unterscheidung zwischen »Gegner im Krieg« und »Kriegsgegner« siehe Anm. 79.

184 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1489.

1939: »[I]ch will nicht den Kampf gegen Frauen und Kinder führen! Ich habe meiner Luftwaffe den Auftrag gegeben, sich bei den Angriffen auf militärische Objekte zu beschränken.«[185]

Der Vergleich der Reportage mit der in ihr zitierten Rede veranschaulicht, dass »Die Welt in Aufruhr« Zitate Hitlers in Fotos umwandelte und als eigenständige Bildreportage präsentierte, in der nur die letzte Seite Bezug zu Hitlers Rede zu nehmen schien. Dass die Reportage, obwohl sie erst nach Kriegsbeginn veröffentlicht worden war, mit ihrem Inhalt hingegen überwiegend eine Zeit vor dem Krieg thematisierte, den Kriegsbeginn wiederum einzig mit den letzten beiden Fotografien erwähnte, war nicht unbedeutend. Solcherart wurde eine Agonalität konstruiert, die durch das den persönlichen Alltag betreffende gegnerische Verhalten statt durch einen politisch motivierten Krieg begründet wurde.

Die fotografischen Gesten der Reportage riefen folglich dazu auf, keine Teilnahmslosigkeit zuzulassen, wurden hier aber ganz unabhängig von Hitlers Wünschen, sondern viel eher als naturgemäß persönlich geforderte Reaktion dargestellt. Wer wegsehe und geschehen lasse, schlage sich auf Feindesseite, wer beginne, Partei für die Opfer zu ergreifen, was zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bedeutete, aktiv am Krieg teilzunehmen – und durchaus an einem zum Schutz deutscher Frauen vor etwaiger Gefahr präventiv aufgenommenen Angriffskrieg,[186] dürfe Freund bleiben. Auch hier prägte das Opfer die Darstellung der Ereignisse und rief zu moralischer Positionierung angesichts des Geschehens auf. Der Feind, der Unschuldige zu seinen Opfern machte, galt nicht nur als Täter, sondern als Urheber des Krieges und einer kriegsbedingten Trennung deutscher Männer und Frauen, und dies unabhängig davon, wer letzten Endes mit den Kampfhandlungen begann. Der Krieg repräsentierte sich über fotografische Gesten als eine Frage persönlichen Verhaltens aller Bürger*innen. Der Feind als Täter zwang gemäß den Botschaften der Illustrierten deutschen Männern regelrecht auf, in die Ferne und in den Krieg zu ziehen, und wer als Mann sein Gesicht und seinen Subjektstatus wahren wollte, wurde aufgefordert, Soldat zu werden – und damit vor allem das Opfer zu bringen, sich für eine unbestimmte Zeit von seinen Freund*innen und Angehörigen zu trennen. Opferfotografien, deren fotografische Gesten auf persönliche Partnerschaften zielten, werden demnach im Folgenden anhand einer Besprechung der Fotografien mit dem Motiv der Geschlechtertrennung vertieft.

2.1 *Opfer aushalten: Krieg als Ursache für Trennungen*

In deutschen Illustrierten, die zwischen 1939 und 1949 veröffentlicht worden waren, fanden sich zahlreiche fotografische Gesten, die visuell den Gewaltraum des Krieges als homosozial männliche Sphäre von einer von der Kriegsgewalt verschonten deutschen Gesellschaft deutlich voneinander unterschieden. Dabei wurden männliche

185 Ebd.
186 Zum Präventivkrieg vgl. auch Beeker: Konstruktionen des Krieges, S. 66, S. 82–83.





Abb. 36: »Unsere besten Wünsche zur Weihnacht gelten unserer Wehrmacht!«, in: *Die junge Dame,* 24. Dezember 1940 (8.52), S. 3, Fotos: PK Heinz von Perckhammer.

Abb. 37: »… und die Gedanken sind immer bei Euch«, in: *Die junge Dame,* 15. Dezember 1942 (10.25/26), S. 1, Fotos: PK Heinz von Perckhammer, Ockermann.

Zivilisten auffallend wenig fotografisch repräsentiert, was zusätzlich die Binarisierung in einen männlichen Krieg und eine weibliche Heimat förderte. Fotografische Gesten, die die Erfahrungsräume der Frauen von denen der Männer trennten, werden folglich Gegenstand dieses Kapitels sein. Betont wurde in dieser visuellen Trennung der Geschlechter, dass beide je unterschiedliche Opfer für das jeweilige andere Geschlecht auf sich nahmen und männliches Heldentum sich damit von Heldinnen unterschied; auch dies soll im Folgenden vertieft werden.

Die Zeitschrift *Die junge Dame* verwandte beispielsweise zur Weihnachtszeit 1940 und 1942 Fotomontagen (Abb. 36, Abb. 37) im Stil von Filmplakaten (Abb. 20), um dem Zusammenspiel von individuellem und kollektivem Einsatz Ausdruck zu verleihen. Auf individueller Ebene fanden sich hierbei fotografische Gesten, die persönliche Bezüge zwischen in die Ferne gezogenen Soldaten und zu Hause gebliebenen Frauen herstellten, auf kollektiver Ebene Gesten, welche die gesellschaftlichen Aufgaben der Frauen im Reich mit den Aufgaben der Männer im Krieg verknüpften. Das Opfer, innerhalb einer gemischtgeschlechtlichen Beziehung getrennt zu leben, welches an Weihnachten besonders deutlich wurde, erbrachten in dieser Hinsicht zunächst beide Geschlechter, Ersatz boten hierbei jeweils Fotografien der als homosoziale Gemeinschaften dargestellten Räume einer weiblichen »Heimatfront« und einer männlichen »Kriegsfront«; die Lebensgefahr suchten jedoch nur die Soldaten aktiv auf. Dass die

Frauen im Reich nur dank der Soldaten, die ihr eigenes Leben für sie aufs Spiel setzten, noch immer am Leben seien, veranschlagte unter anderem – ganz ähnlich wie die Einleitung zum Sonderheft »Soldatenantlitz in der Schlacht« – der Text, welcher der Fotomontage in der *Jungen Dame* vom 24. Dezember 1940 hinzugefügt wurde:

> Die meisten unserer Soldaten können auch im zweiten Kriegswinter 1940/41 das Weihnachtsfest nicht gemeinsam mit ihren Lieben in der Heimat feiern. All unsere Gedanken sind in diesen Tagen bei ihnen, die täglich dem Tode trotzen, um Deutschland das Leben zu sichern! Und wenn wir heute vor dem heimatlichen Lichterbaum stehen, verdanken wir die besinnlichen Stunden nur denen dort draußen an der Front, die vor das Wort Frieden das starke selbstbewußte Wort Sieg setzen![187]

Die Soldaten retteten also heldenhaft das Leben ihrer Bewunderinnen. Der Text stellte das kollektiv männliche Heldentum in den Mittelpunkt, das sich durch aktives Handeln und Kampfbereitschaft von den sie verehrenden Frauen abhob.

Die Seiten mit den Fotomontagen der Frauenzeitschrift waren zweigeteilt wie das bereits besprochene Filmplakat, das unter anderem in der *Wehrmacht* am 9. April 1941 veröffentlicht worden war (Abb. 20, Abb. 36, Abb. 37). Die obere Hälfte bestand in allen drei Beispielen aus einer Fotografie einer männlich-soldatischen Gemeinschaft – in der *Jungen Dame* war dies 1940 und 1942 jeweils dieselbe Fotografie – und die untere Hälfte ein ab Brusthöhe aufgenommenes Porträt. In der *Jungen Dame* waren auf den oberen Seitenhälften zwei mit großen Rucksäcken beladene Soldaten zu sehen, die, ästhetisch ähnlich den zuvor beschriebenen Marschfotografien, in einer von links unten nach rechts oben verlaufenden Diagonale auf einem schneebedeckten Hügel wanderten, beide in der rechten Hand einen Eispickel tragend, um die linke Schulter war ihr umgehängtes Gewehr zu erkennen. Das dazugehörige Porträt der Heftausgabe von 1940 mit dem Titel »Unsere besten Wünsche zur Weihnacht gelten unserer Wehrmacht!«[188] stellte einen leicht nach rechts oben und vorne sehenden Gebirgsjäger als heroische Einzelfigur dar. Das Titelblatt der Weihnachtsausgabe der *Jungen Dame* vom 15. Dezember 1942 platzierte zu dem soldatischen Zweierteam im Gebirge in großer Schrift »... und die Gedanken sind immer bei Euch«.[189] Hinzu kam das Porträt einer Frau, die in leicht gebückter Haltung eine weitere Porträtfotografie eines in die Kamera blickenden Luftwaffe-Soldaten in ihren auf einen Tisch hin ausgestreckten Händen hielt, auf das sie mit nach unten geneigtem Kopf blickte. Diesem Titelblatt war ein kleingedruckter Text hinzugefügt, der einmal mehr die emotionale Verbindung zwischen Front und Heimat betonte. Hier aber – im Zusammenhang mit dem fortschreitenden, nicht endenden Krieg – verwischte zunächst die Grenze zwischen Frauen und Männern, da der weiblichen Heimat immer mehr soldatische

187 *Die junge Dame*, 24. Dezember 1940 (8.52), S. 3.
188 Ebd.
189 Ebd.

Disziplin auferlegt wurde, was nicht nur unter Männern, sondern auch zwischen Frau und Mann allmählich Kameradschaften herstellen sollte:

> Die meisten unserer Soldaten werden die Tage und Nächte der Sonnenwende an der Front erleben, in der Weite des Ostens, in den Bergen Norwegens, im Kaukasus, an den Küsten der Meere oder im engsten Raum unserer U-Boote. Weihnachten ist das Fest des neuen Lichts, des neuen Werdens. Wieder ist es ein Kriegsweihnachten. Die Winterfronten sind starrer geworden; hart und eisig wie die Erde, in die die Bunker und Gräben gebrochen wurden. Härter ist aber auch der Wille der Heimat geworden, mit soldatischer Strenge der Front zur Seite zu stehen. So ist eine große Kameradschaft gewachsen: Frau und Mann, Front und Heimat erkämpfen das gleiche Ziel, haben die gleichen Wünsche, das gleiche Sehnen. Wohl werden auch in diesem Jahr wieder die alten Weihnachtslieder gesungen, doch die Worte haben einen neuen Sinn erhalten, wenn unterm Tannenbaum die Weisen der Weihnacht erklingen: ›...die Hoffnung und Beständigkeit gibt Mut und Kraft zu jeder Zeit!‹[190]

Das im Text veranschlagte kollektive Heldentum, das nicht verfolgte Frauen und Männer des Deutschen Reiches gleichermaßen vereinte, wurde in der Bildsprache differenziert, welche die beiden marschierenden Soldaten als eine Gemeinschaft zweier ebenbürtiger, aktiv agierender Soldaten ausmachte, die Frau aber in beobachtender Haltung in ihrer Rolle der Bewunderin und Verehrerin sowie fernen Soldatengeliebten auswies. Zwar mochten die Wünsche der Frauen und Männer die gleichen gewesen sein, die auf den Körper und dessen Handlungen verweisenden Fotografien markierten jedoch deutlich, dass sich der Handlungsspielraum wesentlich voneinander unterschied.

Die fotografisch aufrechterhaltene Differenzierung zwischen nicht kämpfenden Frauen und des Kampfes fähiger Männer zeigte sich beispielsweise in fotografischen Gesten, die einerseits nur Fotos von Männern, andererseits nur Fotos von Frauen bis zum Kriegsende hin aufwiesen, bei der fotografischen Darstellung des jeweils anderen Geschlechts hingegen nicht zum Einsatz kamen – und dies galt selbst dort, wo auf den ersten Blick eine nahezu identische Bildkomposition vorhanden war und zudem beispielsweise eine Frau als Wehrmachtshelferin gezeigt wurde.

Im Vergleich zu einer Titelfotografie aus der Zeitschrift *Die Wehrmacht* vom Januar 1941, die eine Nachrichtenhelferin zeigte (Abb. 38), mit der eines Soldaten vom März desselben Jahres in derselben Zeitschrift (Abb. 39) – beide der Luftwaffe zugeteilt – werden zunächst Gemeinsamkeiten deutlich: Beide Fotos wurden in einer leichten Untersicht aufgenommen. Beide Fotografierten erschienen im Dreiviertelprofil mit Blick zum linken Bildrand und trugen Wehrmachtsuniformen. Beide auf den Titelseiten abgebildeten Personen waren in ruhiger Körperhaltung zu sehen. Beide nahmen etwas in den Blick, was außerhalb des Bildes lag.

190 *Die junge Dame,* 15. Dezember 1942 (10.25/26), S. 1.


Die Wehrmacht
HERAUSGEGEBEN VOM OBERKOMMANDO DER WEHRMACHT
Nachrichtenhelferin der Luftwaffe


Die Wehrmacht
HERAUSGEGEBEN VOM OBER
Einer von der „Cat"


Berliner
Illustrirte Zeitung
Die vollkommene
NIXE


Berliner
Illustrirte
Auf Wacht
für Deutschland

Abb. 38 »Nachrichtenhelferin der Luftwaffe«, in: *Die Wehrmacht,* 29. Januar 1941 (5.3), S. 1, Foto: Dr. L. Fürst.

Abb. 39 »Einer von der ›Cat‹ «, in: *Die Wehrmacht,* 26. März 1941 (5.7), S. 1, Foto: Ilse Steinhoff.

Abb. 40 »Die vollkommene Nixe«, in: *Berliner Illustrirte Zeitung,* 7. März 1940 (49.10), S. 209, Foto: Max Göllner.

Abb. 41 »Auf Wacht für Deutschland«, in: *Berliner Illustrirte Zeitung,* 8. Februar 1940 (49.6), S. 117, Foto: PK Mendl – Presse-Bild-Zentrale.

Eine dritte Titelbildfotografie aus der *BIZ* vom 7. März 1940 zeigte den Blick einer – von der Bildunterschrift »vollkommene Nixe«[191] genannten – Frau in den Spiegel und damit auf den Anblick ihres eigenen Gesichtes, das unter einer riesigen Kapuze hervorblickte (Abb. 40). Dieses Bildmotiv – die Fotografie eines Menschen, der sich im Spiegel betrachtet – wurde zur fotografischen Darstellung der Soldaten im gesamten Bildkorpus der analysierten Zeitschriften nicht verwandt. Denn ein deutscher Soldat, so könnte die ausbleibende Darstellung des Spiegelblickes gedeutet werden, achtete nicht auf sich selbst, sondern immer nur auf die anderen. Auch hier galt also: Fotografische Gesten repräsentierten, was sein sollte, blendeten aber aus, was nicht sein sollte. Weibliche Eitelkeit war folglich erwünscht – zumindest wenn sie nicht so weit ging, dass sie sich über ihre deutschen Kameradinnen erhob, wie im dritten Teil dieser Arbeit noch zu zeigen sein wird. Männliche Aufmerksamkeit auf die eigenen körperlichen Reize hingegen war keiner Darstellung wert.[192]

In den Kontaktabzügen der von den PK angefertigten Negative gibt es zwar Fotografien, in denen die Soldaten eine an eine Gruppe Tänzerinnen erinnernde Körperhaltung einnahmen, deren Gesten gewöhnlich ihre Weiblichkeit, körperliche Anmut und Schönheit zur Schau stellen sollten (Abb. 42, Abb. 43).[193] Auf einer Negativfilmrolle etwa, die im Zuge des Westfeldzugs in Frankreich vom PK-Fotografen Kipper aufgenommen worden war, zeigten fünf Negative eine große Gruppe von Männern, die sich, als seien sie Tänzerinnen, in Reih und Glied aufstellten und ihre im Negativ rechts erscheinenden, nackten Beine synchron Richtung Fotografen anwinkelten, die Fersen jeweils in die Luft gehoben, die Zehen auf dem Boden belassend, der Arm darüber jeweils in die Hüfte gestemmt (Abb. 42).[194] Auf einem weiteren Negativ lagen sie flach mit dem Rücken auf dem Strand und angeordnet wie eine Blume, indem alle Köpfe Richtung Mitte eines solcherart geformten Kreises ausgerichtet waren.[195] Das folgende Negativ zeigte dieselbe Formation der Männergruppe, diesmal machten die Männer alle eine Kerze.[196] Umrahmt waren diese Fotos von Soldaten in weiblichen Posen am Strand von vorausgehenden Fotos von Männern, die auf Pferden in einsamer Gegend durch das Wasser galoppierten,[197] und den nachfolgenden Bildern von Männern, die, diesmal ohne Pferde, ähnlich der zuvor beschriebenen Marschfotografie (Abb. 19) voller Kraft ins schäumende Wasser rannten und baden gingen.[198] Die weiblichen Posen waren solcherart eine spielerische Camouflage durch nichts zu irritieren-

191 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. März 1940 (49.10), S. 209.

192 Zu männlicher Eitelkeit als Topos in der deutschen Kriegsliteratur vgl. Michael Offizier: *Vom heldenhaften Führer zum einsamen Deserteur. Zum Wandel der Motive von Männlichkeit in der deutschen Kriegsliteratur*, Hamburg 2012, S. 51.

193 Zu diesem Bildmotiv als Kennzeichen der Zeit in der Weimarer Republik vgl. vertiefend Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse [1963], in: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M. 1963, S. 50–63.

194 Bild 101 I – 14A – 663 – 13A-17A, Fotograf: PK Kipper, BArch-Bildarchiv Koblenz.

195 Ebd., 18A.

196 Ebd., 19A.

197 Ebd., 9A-10A.

198 Ebd., 20A-21A.

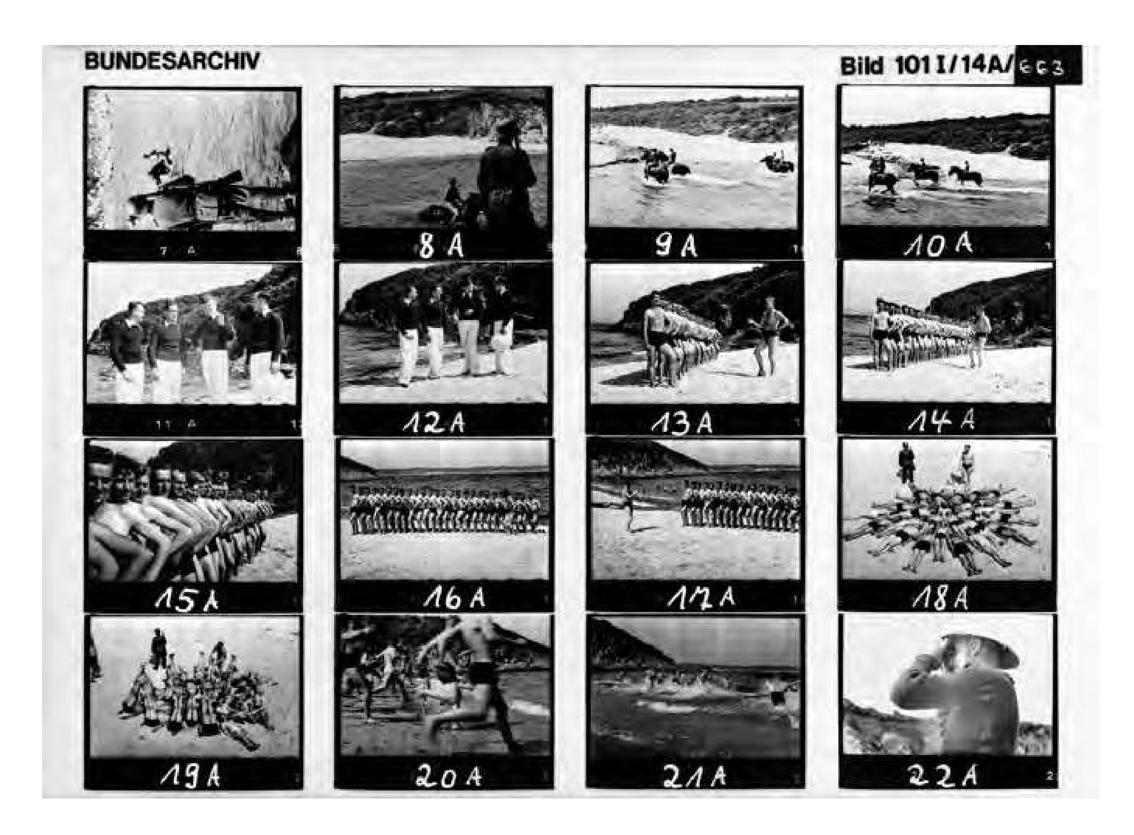


Abb. 42 Ohne Titel, Bild 101 I-14A-663, Bildarchiv-BArch Koblenz, Fotos: PK Kipper.

der Männlichkeit der Soldaten. Doch tauchten diese und ähnliche Bilder im Gegensatz zu den kraftvoll ins Wasser laufenden Soldaten in den analysierten Illustrierten nicht auf, da sie vermutlich keine adäquaten Körperhaltungen aufwiesen, um das Soldatische in illustrierten Zeitschriften repräsentieren zu können, obwohl sie einen Teil eines mit dem Foto für die Erinnerung aufbewahrten Alltags im Krieg darstellten.[199]

In Abzügen, die im Scherl-Archiv aufbewahrt sind, finden sich durchaus Fotografien, die eine männliche Eitelkeit zur Schau stellten. In manchen Porträtaufnahmen waren die kriegerischen Accessoires wie MG-Patronengurte und zur Tarnung geschmückte Stahlhelme,[200] Netzschutz vor dem Gesicht gegen Mücken (Abb. 44) oder auch ein mit einem Fransenschal umwundenes Ritterkreuz so im Zentrum der Fotos,[201] dass sie eher an Frauenmode – etwa einen überbordenden Hut, einen Schleier

199 Zur durchaus verbreiteten Praxis, Fotografien von Soldaten in weiblicher Form zu fotografieren, allerdings in Privatfotos, vgl. Martin Dammann (Hg.): *Soldier Studies. Cross-Dressing in der Wehrmacht*, Texte von Martin Dammann und Harald Welzer, Berlin 2018. Dass dies allerdings nicht als Teil einer subversiven Geschlechtervorstellung aufzufassen ist, findet sich in Vera Marstaller: Irritierende Bilder aus dem Zweiten Weltkrieg. Rezension zu: Martin Dammann (Hg.): Soldier Studies. Cross-Dressing in der Wehrmacht. Texte von Martin Dammann und Harald Welzer, Berlin 2018, in: *Fotogeschichte* 39 (2019) H. 152, S. 68–69.

200 Bild 101 – I – J22936, Fotograf: PK Platte, BArch-Bildarchiv Koblenz.

201 Bild 101 – I – J19652, Fotograf: PK Grimm-Kastein, BArch-Bildarchiv Koblenz.

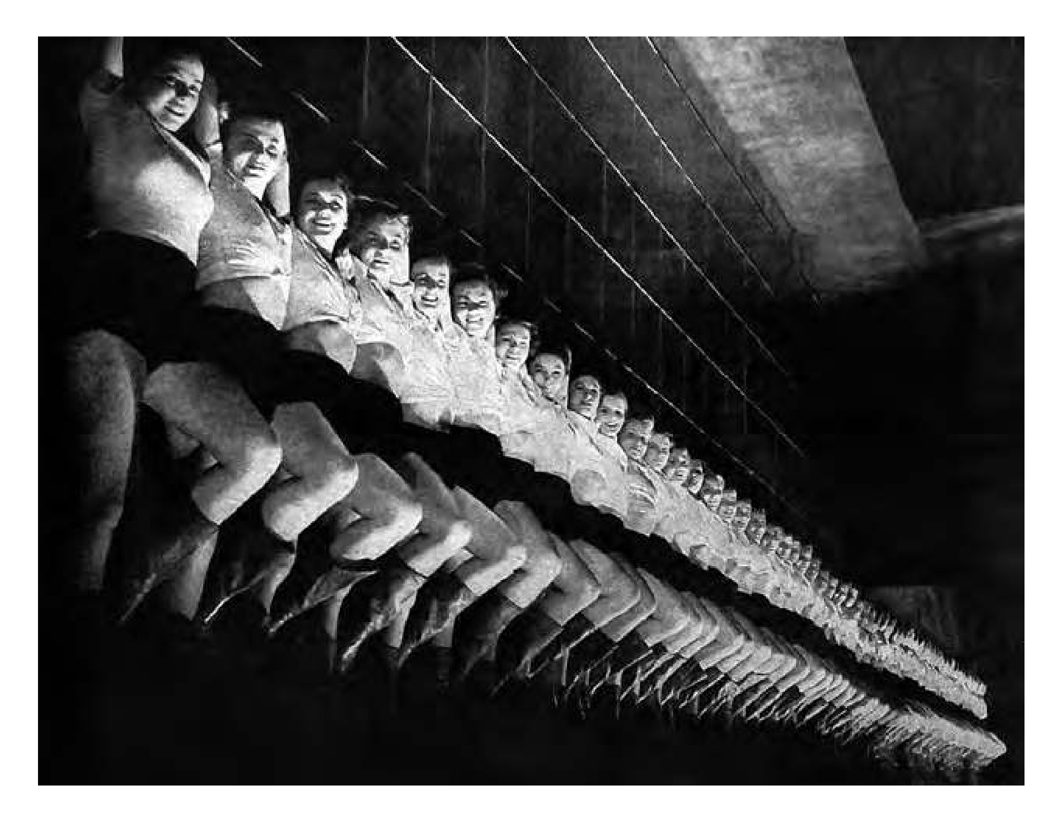


Abb. 43 »Hundert Beine, eine Bewegung«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 16. Dezember 1943 (52.50), S. 598, Foto: Borchmann.

oder teure Halsketten – als an Waffen, Ehrabzeichen und sonstiges Uniformenzubehör rauer Krieger erinnerten.

In einer Fotografie eines Soldaten mit Mückenschutz vor dem Gesicht nahm der PK-Fotograf Kraaywanger beispielsweise zwar dieselbe Perspektive ein, wie sie im Titelbild des Luftwaffesoldaten der *Wehrmacht* vorlag (Abb. 45).[202] Beide fotografierten Soldaten sahen in Richtung des linken Bildrandes in die Ferne. Doch bereits die Brille (auf Titelbildern nie sichtbar) gab an, dass der Soldat mit Mückenschutz-Schleier eine geringere Sehstärke aufwies als der Soldat mit Schwimmweste. Zudem reckte der Schwimmwestenmann seinen Kopf im Moment der Aufnahme nach oben, der Verschleierte senkte hingegen leicht seinen Kopf. Der solcherart hervorgerufene Eindruck von schüchterner Sanftheit wurde zur Verträumtheit verstärkt, indem sein Oberkörper eigentlich zum rechten Bildrand hin ausgerichtet war, der Kopf also entgegen dieser Bewegung nach hinten und leicht nach unten, der Blick aber in weite Ferne gewandt wurde. Der Schwimmwestenmann hingegen blickte in genau die Richtung, in die sein Oberkörper wies, was seinem Anblick Entschlossenheit verlieh. Wurde in der Fotografie mit dem Mückenschutz, die nicht in einer der für die vorliegenden Arbeit analysierten Zeitschriften veröffentlicht wurde, auf einen Soldaten

202 Dass die Aufnahme des Titelbilds in der *Wehrmacht* von einer zivilen Fotografin stammte, wird später besprochen.





Abb. 44 Ohne Titel, Bild 101 – I – BZ7668, BArch-Bildarchiv Koblenz, Foto: Kraaywanger.

Abb. 45 »Einer von der ›Cat‹ «, in: *Die Wehrmacht*, 26. März 1941 (5.7), S. 1, Foto: Ilse Steinhoff.

verwiesen, der sich vielleicht allzu offensichtlich selbst schön zu finden schien, dann war die Geste in der Titelbildfotografie genau umgekehrt. Hier rückt die fotografische Geste in die Aufmerksamkeit ihrer Betrachter*innen, dass dieser Mann Handlungskraft und Stärke zeigte. Jedenfalls wurde deutlich, dass der von Kraaywanger Fotografierte anscheinend nichts Bestimmtes im Blick hatte, die Kamera ihn dafür umso mehr. Der Soldat auf der *Wehrmachts*-Titelseite hingegen schien in der unbestimmten Ferne Bestimmtes mit seinen Augen zu fixieren, sein Sehen war aktiver, sein Von-der-Kamera-Gesehen-Werden weniger zentral als in der Aufnahme des Mannes mit Mückenschleier.[203] Es ist demnach ebenfalls als eine fotografische Geste anzusehen, dass der entschlossene Soldat auf dem Titelbild, der verträumte hingegen nicht mal im Heftinneren aufzufinden war. Zwar waren die regelmäßig in Fotos repräsentierten militärischen Orden letztlich eine Form männlicher Eitelkeit, was sich etwa im zeitgenössisch unter Wehrmachtssoldaten verbreiteten Begriff der »Halsschmerzen« widerspiegelte, mit dem diejenigen Soldaten bezeichnet wurden, die es allzu offensichtlich auf Ehrabzeichen abgesehen hatten.[204] Doch wurde der Eindruck, deutsche

203 Solche Accessoires, die das Gesicht der Soldaten verschleierten, waren durchaus auch in den publizierten Fotos zu sehen, bspw. in *Berliner Illustrierte Zeitung*, 17. September 1942 (51.37), S. 505; *Die Wehrmacht*, 22. September 1943 (7.20), S. 1.

204 Zum Begriff der »Halsschmerzen« im sogenannten Landser-Jargon und dessen Eingang in die deutsche Kriegsliteratur vgl. Offizier*: Vom heldenhaften Führer*, S. 51.

Soldaten kümmerten sich um gesellschaftliches Ansehen und Erhöhung ihres Status, in illustrierten Zeitschriften unbedingt vermieden.

»Ueberall lauern Gefahren: mit äußerster Gespanntheit versucht der Ausguckposten im Bug den Nebel zu durchdringen; alle halben Stunden muß er von seinem verantwortungsvollen Posten abgelöst werden«, lautete folglich die Bildunterschrift zu dem Foto eines Marinesoldaten in der *BIZ* mit dem Titel »Auf Wacht für Deutschland« vom 8. Februar 1940 (Abb. 41). Dieser Mann im dicken Mantel, mit einer fast ebenso großen Kapuze wie die »Nixe«, stand vor einer eis- und schneebedeckten Reling und schätzte die sich in Wellen und Nebel potenziell verborgenen Gefahren nicht nur für die Mannschaft seines Schiffes ab, sondern im Dienst für ganz Deutschland. Der Eindruck der Ruhe, den dieser stillstehende und gegen die sichtbare Kälte warm eingepackte Soldat vermittelte, täuschte laut Text demnach: Seine Arbeit sei so anstrengend, dass sie nicht länger als eine halbe Stunde lang ausgeführt werden könne.

Die Fotografie der »Nixe« hingegen war eine Modefotografie (Abb. 40) und führte laut Textbeigabe weniger die Tätigkeit der Frau, sondern vielmehr das Fischleder ihrer Kapuze als »neue[n] deutsche[n] Wertstoff« vor, »der sich schneidertechnisch gut verarbeiten lässt und eine originelle, interessante Note in das deutsche Modeschaffen bringt.«[205] Zwar waren beide Blicke prüfend, doch widmete sich die Frau der Kontrolle ihrer eigenen ästhetischen Erscheinung, der Mann hingegen der Kontrolle der Umgebung, um das eigene Überleben und das seiner Kameraden zu sichern.[206] Der Blick der Frau galt nur sich selbst und der Frage, welchen Anblick ihr Äußeres anderen anbiete; der Blick des Mannes war handwerklich geschulte Präzision und Schwerstarbeit. Die fotografischen Gesten unterschieden deutlich die Motive ›Sehen‹ und ›Gesehen-Werden‹ voneinander und verliehen ihnen je eine andere Bedeutung, waren Soldaten oder Frauen gemeint.

Auch das Sehen und Gesehen-Werden der beiden Luftwaffe-Angehörigen der Titelbilder der *Wehrmacht* unterschieden sich (Abb. 38; Abb. 39).[207] Beide Fotografien wurden von zivilen Fotograf*innen und nicht von der PK aufgenommen. Die Untersicht im Bild des Soldaten verwies auf den von unten nach oben gerichteten Blick der Fotografin Ilse Steinhoff, die somit eine dem Mann unterlegene Position bei der Aufnahme des Fotos einnahm, worüber der Eindruck männlicher Entschlossenheit durch die fotografische Betonung des Kinns hervorgerufen wurde. Auch der zivile Fotograf der Nachrichtenhelferin, »Dr. L. Fürst«,[208] wählte die Kameraausrichtung einer bewundernden Perspektive, welche die Größe der Fotografierten – als Mitglied der Wehrmacht – herausstellen konnte. Doch fiel der Blick der Nachrichtenhelferin leicht nach

205 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. März 1940 (49.10), S. 209.

206 Zentral im Kameradschaftstopos war auch in anderen Kontexten zur Zeit des Nationalsozialismus, dass die Männer ihr »ziviles Ich«, das »sich nur ums eigene physische Überleben« kümmerte, gegen das »kriegerische Ich« getauscht hätten, das sich »auf das Erleben der Gemeinschaft« konzentrierte, wie Thomas Kühne zum Mythos des »guten Kameraden« zur Zeit des Nationalsozialismus erläutert. Kühne: *Kameradschaft*, S. 146.

207 Zur Bedeutung des Sehens für das handwerkliche Können eines Soldaten vgl. die Bildreportage »Viel sehen – rechtzeitig melden« in: *Die Wehrmacht*, 31. Januar 1940 (4.3), S. 6–7.

208 *Die Wehrmacht*, 29. Januar 1941 (5.3), S. 1.

rechts hinten aus dem Bild, da ihr Kopf ein wenig nach hinten geneigt war und zudem den Eindruck machte, sich, nach rechts drehend, vom Anblick der Kameralinse entfernen zu wollen. Die Untersicht unterstrich damit weniger eine herausragende Größe, sondern vielmehr eine selbstbewusste Zurückhaltung, die in der Kopfhaltung und dem Lächeln lag. Der Soldat hingegen blickte deutlich im Foto sichtbar fest geradeaus, als könnte ihn nichts von seinem Vorhaben abhalten. Ihm fehlte die Zierde der Schleife der Nachrichtenhelferin auf der Mütze, dafür schmückte seinen Nacken eine Schwimmweste. Auch hier wurde die Frau mit Beigaben versehen, die ihr Aussehen betonten, der Mann hingegen erhielt ein Handlungsattribut, das seine Tatkraft hervorhob.

Die Bildgestaltung der Titelseiten unterstrich die Größe des Soldaten, reduzierte jedoch den bewundernden Blick auf die Nachrichtenhelferinnen. Zum Blick der Fotograf*innen kam die, für die Reproduktion der Bilder in der illustrierten Zeitschrift erfolgte, Vergrößerung des Soldatenfotos hinzu, wohingegen das Foto der Nachrichtenhelferin klein gehalten blieb. Hier wurde zusätzlich die Schrift mit dem Namen der Zeitschrift verkleinert. Die linke Hälfte der Titelseite in einheitlichem Grau hinterließ den Eindruck einer bildlosen Leerstelle, die ihrerseits für eine Titelseite eher ungewöhnlich erschien.

Bereits im ersten Kriegsjahr waren folglich die Bildwelten angelegt, welche dann bis zum Kriegsende hin die Frauen in beobachtender, von Gewalträumen entfernter, die Männer in handelnder, zu Gewalt bereiter Körperhaltung zeigten, was Größenrelationen zwischen den zu bewundernden Soldaten und den zwar wichtigen, aber nicht ganz so herausragenden Frauen im Militär schaffte. Die fotografischen Gesten legten nahe: Auch Frauen arbeiteten zum Wohle der anderen, als echte deutsche Frauen verübten auch sie ihr Handwerk mit größtmöglicher Präzision und durften durchaus auch im Militär dienen, denn sie waren für den Kriegsverlauf auf gleicher Ebene bedeutsam wie ihre männlichen Kollegen. Doch konnte mit Blick auf die Bildwelten nicht davon gesprochen werden, dass die visuell gezogenen Geschlechterdifferenzen sich mit den Kriegsjahren aufgelöst hätten. Die Einteilung in homosoziale Räume verstärkte sich vielmehr gerade dann, wenn Frauen zwar ebenfalls im Krieg eingesetzt waren, aber nicht als Führungsgrößen, sondern als hilfreiche Zuarbeiterinnen der eigentlichen Helden fotografisch repräsentiert wurden. Auch wenn Frauen in der Heimat immer selbstbewusster ihren Platz behaupteten, was in Teil III noch zu zeigen sein wird, wurde eine visuelle Trennung der Räume fortgesetzt.[209] In den fotografischen Gesten herrschten an der Front die Männer, in der Heimat die Frauen, und gleichzeitig blieb die Führungsrolle der Soldaten deutlich.

In diesem Zusammenhang zeigten fotografische Gesten auch auf das Opfer der Frauen, kriegsrelevante Arbeit aufzunehmen. Diese Bildberichte waren stets davon begleitet, dass der Arbeitseinsatz der Frauen etwas Besonderes, bislang nicht Dagewesenes sei – und dies war vielleicht auch der Grund, warum eher Arbeiterinnen als Arbeiter fotografisch repräsentiert worden waren. Einzig wenn in den Fotos Kriegswaffen sichtbar wurden, betonten fotografische Gesten, dass mit ihrer Herstellung

209 *Kamerad Frau*, September 1944 (2.9), S. 9.

Männer beziehungsweise »[e]rfahrene Facharbeiter« betraut waren.[210] Doch spätestens Fotos, die den »Ausgleichssport« in den »Arbeitspausen« der Rüstungsindustrie repräsentierten,[211] machten klar, dass auch Frauen in der Waffenproduktion eingesetzt waren. Allerdings waren solche Fotos meist von Gesten begleitet, die hervorhoben, dass Rüstungsarbeiterinnen sorgsam von männlichen, »erfahrenen Fachkräften« eingearbeitet, betreut und beaufsichtigt wurden.[212]

In Bezug auf den kriegsbedingten Arbeitseinsatz von Frauen im Allgemeinen wurde visuell wenig unterschieden zwischen der Arbeit in der Industrie oder im »inneren militärischen Dienst«, wie es etwa *Die Wehrmacht* am 24. Februar in Bezug auf die Nachrichtenhelferinnen der Luftwaffe und des Heeres bezeichnete.[213] Der dazugehörige Bildbericht war mit »Kein Opfer ist zu groß. Die Frau im totalen Krieg« betitelt. Auch die Titelseite hatte bereits unter Verwendung desselben Titels das Thema im Inneren des Heftes vorangekündigt; versehen mit einer Fotografie einer weiß gekleideten Frau in einem der Siemens-Werke, die konzentriert auf die Arbeit ihrer Finger achtete – auch ihr Sehen war aktiv und mit anstrengender Arbeit verbunden worden (Abb. 47). »Unser Bild zeigt Verdrahtungen an besonderen Kabelformbrettern für in der Nachrichtentechnik vielgebrauchte Geräte«, war als Erklärung zu lesen.[214] Der Bildbericht betonte, dass Frauen im Deutschen Reich nur in Kräfte sparenden Berufen eingesetzt würden, um ihrer natürlichen Bestimmung als Hausfrau und Mutter nicht zu schaden – also vor allem die Arbeiten erledigten, »die besonders feines Fingergefühl erfordern« und denen auch das Titelbild entsprach.

Auch *Die junge Dame* betonte die »feine[n] Frauenfinger«,[215] und auch hier fanden sich Fotos aus derselben Aufnahmeserie von Siemens auf dem Titelbild.[216] Doch insgesamt widersprach die Frauenzeitschrift der auch für die NS-Zeit zu vereinfachenden Reduktion von Frauen als Mütter: Mutterschaft war hier nur am Rande Thema, stattdessen fanden sich vermehrt bewundernde Berichte über Frauen, die den Männern vergleichbares leisteten – etwa in dem Bericht »Kriminalpolizei«, der von der Unentbehrlichkeit von »Kriminalbeamtinnen« überzeugt war, auch wenn hier die »Mütterlichkeit« wieder zur Hintertür hereinkam, um zu betonen, dass Frauen gerade als Ausgleich zu ihren zu harten männlichen Kollegen diesen traditionell männlichen Beruf ausüben sollten.[217] In der Frauenzeitschrift führte der kriegsbedingte Arbeitseinsatz dazu, auch andere, nicht unmittelbar mit dem Krieg in Zusammenhang gebrachte Berufe als attraktive Zukunft für die Leserinnen zu zeichnen. *Die Wehrmacht* und die *Berliner Illustrirte Zeitung* gaben den weiblichen Arbeitseinsatz als ein »großes« Opfer aus, das die Frauen den Soldaten zuliebe erbrachten – in der Frauenzeitschrift wurde

210 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 17. Oktober 1940 (49.42), S. 1062.
211 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 18. Januar 1940 (49.3), S. 51.
212 *Kamerad Frau*, 25. April 1943 (1.1), S. 1; *Die Wehrmacht*, 24. Februar 1943 (7.5), S. 6.
213 *Die Wehrmacht*, 24. Februar 1943 (7.5), S. 7.
214 Ebd., S. 1.
215 *Die junge Dame*, 16. Juni 1942 (10.12), S. 1.
216 *Die junge Dame*, 9. März 1943 (11.5), S. 1.
217 *Kamerad Frau*, 25. Mai 1943 (1.2), S. 8–9.



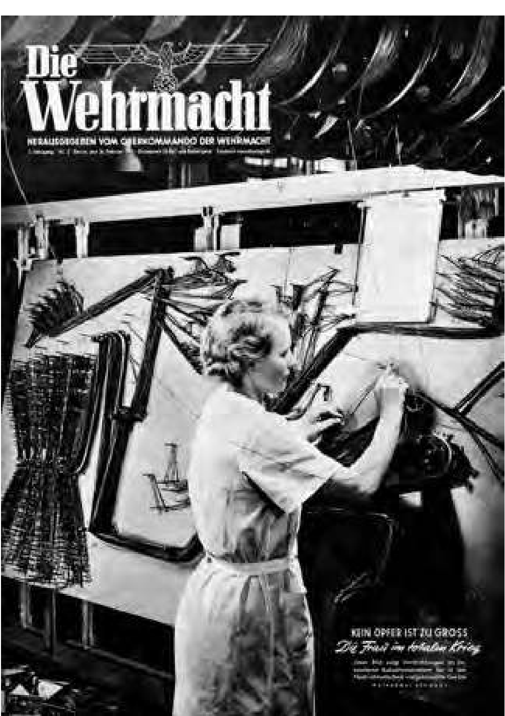


Abb. 46 Ohne Titel, in: *Die junge Dame,* 23. Februar 1943 (11.4), S. 1, Fotos: SS-PK van Immerseel, Else Nied (Einsendung einer Leserin bei einem Fotowettbewerb).

Abb. 47 »Kein Opfer ist zu gross | Die Frau im totalen Krieg«, in: *Die Wehrmacht,* 24. Februar 1943 (7.5), S. 1, Foto: Siemens.

hingegen betont, dass dieser Einsatz bisherige Schranken des weiblichen Geschlechts im Gesamten sprengen und auch mit Blick auf eine kommende Friedenszeit Frauen eine größere Berufsauswahl ermöglichen könnte.

Auch wurde weibliche Feinheit in der Frauenzeitschrift nur selten betont, viel häufiger wurde auf eine den Männern nicht nachstehende weibliche Kraft verwiesen. So war auf dem Titelblatt vom 23. Februar 1943 eine Frau höchst konzentriert bei einer Schweißarbeit zu sehen (Abb. 46). Auch hier lag wieder eine Collage vor, indem die obere Hälfte eine Fotografie zeigte, auf der sich drei Soldaten mit zum Einsatz bereiten Gewehren hinter einem Hügel duckten, zum Angriff bereit. Die fotografische Geste aber betonte die Fotografie der Schweißerin, indem ihre Fotografie über die Soldatenfotografie gelegt wurde und durch die Überblendung ein heller Halbkreis ihren nach unten gebeugten, auf die Schweißarbeit gerichteten Kopf rahmte. Die Bildunterschrift zu dem unteren Foto lautete:

> Die Haltung der Helden von Stalingrad sei dir, deutsches Mädel, Beispiel und Verpflichtung. Es gibt nur einen Wall gegen den Bolschewismus: die deutsche Wehrmacht! Gib du ihr durch deine Arbeit die Waffen in die Hand, die sie braucht, um diesen Kampf siegreich beenden zu können![218]

218 *Die junge Dame*, 23. Februar 1943 (11.4), S. 1.

Auch hier rief das Opfer der Soldaten, das bei der 6. Armee im Februar durch die Niederlage bei Stalingrad besonders hoch war, dazu auf, dass Frauen ihrerseits das ihnen Mögliche leisteten, um die Wehrmacht zu unterstützen – und eben vor allem auch durch ihre Arbeit in der Rüstungsindustrie. Denn, so hieß es zu dem Bild der Soldaten, indem »[a]us der Proklamation des Führers zum 30. Januar 1943« zitiert wurde: »Der Kampf, den uns die gleichen Feinde, wie einst im Jahre 1914, aufgezwungen haben, entscheidet über das Sein oder die Vernichtung unseres Volkes.«[219] In der *Jungen Dame*, so ließe sich diese fotografische Geste interpretieren, ermöglichte das Opfer der Soldaten bei Stalingrad, dass auch Frauen nicht mehr auf ihr Fingerspitzengefühl reduziert wurden.

Doch auch innerhalb des zitierten Wehrmachtsberichtes taten sich Widersprüche auf. So stand dort zu lesen, dass im Deutschen Reich Frauen erst jetzt »in die Kampffront zur Durchsetzung des Endsiegs« eingezogen worden seien. Diese Formulierung widersprach erstens dem Fingergefühl und der Schonung (zukünftiger) Mütter und Hausfrauen, zweitens aber auch der bereits dargelegten Fotos (und Bildberichte) über Wehrmachtshelferinnen in Uniform seit Kriegsbeginn. Die Abgrenzung zu den feindlichen, Krieg führenden Ländern, dass in Deutschland viel später als dort der Kriegsdienst auch für Frauen zur Pflicht geworden sei, kam entsprechend eher unbeholfen und weniger überzeugend daher: »Während bereits in den uns feindlichen Ländern eine weitgehende Mobilisierung der weiblichen Arbeitskräfte durchgeführt wurde, ist erst im Januar 1943, also fast dreieinhalb Jahre nach Kriegsbeginn, in Deutschland zur Arbeitsdienstpflicht aufgerufen worden.«[220]

Diese visuell dichotom voneinander getrennten Räume einer männlichen Front und einer weiblichen Heimat wurden von den fotografischen Gesten gleichzeitig wieder in eine Verbindung gebracht. Widersprüche, die sich hierbei ergaben, resultierten unter anderem daraus, dass die Heimat-Front-Verbindung über die Übertragung der soldatischen Kameradschaft auf binärgeschlechtliche Beziehungen gestärkt werden sollte, wie im Folgenden gezeigt wird.

2.2 Opfer lindern: Zeitschriften als Medien der Heimat-Front-Verbindung

»Das bin ich: ›Kamerad Frau‹ !«,[221] war in der ersten Heftausgabe der gleichnamigen Zeitschrift zu lesen, nachdem *Wir Hausfrauen*, *Die junge Dame* und *Die Hanseatin* zusammengelegt worden waren. Die Gleichmachung durch das Wort Kamerad, das Unterschiede zwischen den Frauen untereinander aufhob, war dabei durch rhetorische Fragen betont worden:

219 Ebd.
220 *Die Wehrmacht*, 24. Februar 1943 (7.5), S. 6.
221 *Kamerad Frau*, 25. April 1943 (1.1), S. 2.

> Gab es noch die Pflege hanseatischer Belange, wenn das Wort Großdeutschland im Vordergrund stand? Gab es noch die engen hausfraulichen Grenzen, wenn die Hausfrauen jetzt die Plätze der eingezogenen Männer in den Betrieben übernahmen? Gab es noch die kleinen Sonderwünsche junger Damen, wenn die Plakate an den Säulen unsere Mädel und jungen Frauen zum Dienst als Helferinnen des Heeres riefen?[222]

Der Krieg, so gab die Zeitschrift an, ebnete – ähnlich der Schützengrabengemeinschaft – die sozialen Unterschiede ein. Denn, so die Ausführungen, »[j]e härter die Forderungen waren, die an die Front gestellt wurden, desto fester mußte auch die Heimat zusammenstehen. Die Heimat – das seid in erster Linie Ihr – Ihr Frauen und Mädel!«[223] Indem hier die Kameradschaft sich zunächst nur auf das Verhältnis der Frauen untereinander bezog, war aber die in der *Jungen Dame* bereits offen verhandelte Frage, ob eine Kameradschaft auch zwischen Frauen und Männern möglich sei,[224] noch nicht eindeutig beantwortet worden. In der *Jungen Dame* war häufig das Wort Kameradschaft dazu genutzt worden, sexuelle Verhältnisse zu umschreiben, wie etwa in dem in der Zeitschrift abgedruckten Liedtext ausgedrückt war: »Ich will Deine Kameradin sein,/ Mach' was du willst mit mir!/ Du brauchst nie zu fragen, ich sage nie nein/ Ich bleibe immer bei Dir./ Ich will deine Kameradin sein, Die sich Dir für's Leben verschrieb,/ Denn um dir bloß Geliebte zu sein,/ Dazu hab ich Dich zu lieb.«[225] Kameradschaft war in diesen Liedzeilen eindeutig eine Metapher für heterosexuelle Liebesbeziehungen.

In diesem Sinne soll im Folgenden untersucht werden, welche Relationen fotografische Gesten zogen, wenn sie als Beziehungsmedien die von ihnen gleichermaßen betonte Distanz zwischen männlicher Front und weiblicher Heimat zu überbrücken versuchten.[226] Denn in den illustrierten Zeitschriften verdichteten sich die Marker einer Geschlechtergemeinschaft, die auch bei räumlicher Trennung miteinander verbunden blieb. Gerade durch das Nebeneinander von Frauen- und Soldatenfotos wurde mit verschiedenen gestalterischen Mitteln die emotionale Verbundenheit trotz getrennter Lebenswelten hervorgehoben. So legten die fotografischen Gesten etwa nahe, dass eine Frau, die auf einem Foto aus der Heimat gedankenverloren unter einem Baum saß, an einen fernen, geliebten Soldaten dachte, wenn die Überschrift der Seite, auf der das Foto publiziert worden war, angab, dass es um Liebesgedichte gehe (Abb. 48).

222 Ebd.

223 Ebd.

224 *Die junge Dame*, 5. November 1940 (8.45), S. 2.

225 *Die junge Dame*, 13. März 1941 (9.11), S. 9.

226 Stefanie Schüler-Springorum weist unter Rückgriff auf die Forschungen u.a. von Dagmar Herzog, Michael Wildt und Ulrich Herbert darauf hin, dass Sexualitätsvorstellungen in der NS-Zeit eng mit Antisemitismus und Rassismus verwoben waren, was sich bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen lässt, erst aber durch den Nationalsozialismus das Ausmaß an Mordlust hervorrief, das viele in deutschen Städten zu gewalttätigen Demütigungen anstachelte. Dies.: Geschlecht und Gewalt. Zur Emotionsgeschichte des Antisemitismus, in: Dies./Jan Süselbeck: *Emotionen und Antisemitismus. Geschichte – Literatur – Theorie*, Göttingen 2021, S. 212–232, u.a. S. 214–216.

Das gleiche galt für Soldatenfotos, etwa dort, wo ein Soldat unter einem Baum sitzend etwas aufschrieb, und dieses Foto eine Seite zierte, die mit »Feldpostbrief. An Dich, liebe ›Junge Dame‹ « überschrieben war (Abb. 49).

In Illustrierten diente vor allem die Berichterstattung über den vom 9. September 1940 bis zum 13. Mai 1943 währenden Afrikafeldzug dazu, die räumliche Entfernung zwischen Heimat und Front visuell zu unterstreichen, da Fotografien aus der Wüste oder riesiger Kakteen eine exotisierte Fremde in den Bildwelten entstehen ließen.[227] Seit Februar 1941 waren unter dem Kommando von Erwin Rommel deutsche Soldaten der italienischen Armee in ihrem Kampf gegen britische Truppen vor Tripolis zu Hilfe gekommen. Der ab März desselben Jahres begonnene Vormarsch der mobilen Wüstentruppen Rommels zeigte, unter anderem da das britische Militär für den zeitgleichen Kampf auf Griechenland die Truppenstärke in Nordafrika verringert hatte, zunächst erste Erfolge: Rommels Armee konnte im April 1941 bis kurz vor die durch den Tiefseehafen strategisch wichtige Kleinstadt Tobruk (bis 1940 italienische Kolonie, heute Libyen) vorrücken. Hier aber endete der Vormarsch in einem Stellungskrieg, der durch die im November 1941 begonnenen Angriffe der Briten auf deutsche Stationierungen beendet wurde und die deutschen Soldaten zum Rückzug auf ihren Ausgangspunkt zwang.[228]

Die Ferne zur Heimat im Wüstenkrieg verdeutlichte unter anderem eine karikaturistische Zeichnung von Hans Kossatz, die in der *BIZ* vom 17. Juli 1941, also beinahe einen Monat nach dem Überfall der Deutschen auf die Sowjetunion am 22. Juni 1941, aber noch vor dem Gegenangriff britischer Truppen vor Tobruk, reproduziert worden war. Auf der linken Seite war eine von hinten zu sehende, nur noch mit Unterhose und Stöckelschuhen bekleidete Frau in ihrer Wohnung mit weißen Wänden gerade dabei, ihr Oberteil auszuziehen, wohingegen auf der klar davon abgetrennten rechten Seite ein Wehrmachtssoldat im Freien unter schwarzem Nachthimmel einen Mantel über seine langärmelige Uniform zog (Abb. 50). Die Gesten des Aus- und Anziehens der Gezeichneten stellten offensichtliche Gegensätze dar. Die Erotik der Zeichnung war in den Stöckelschuhen erkennbar, welche die Länge der Beine in Szene setzten. Der Text darunter nahm die gedankliche Perspektive des Soldaten ein und markierte die Zeichnung der Frau als Fantasiewelt des Mannes, welcher, während er sich in wärmere Kleidung packte, sich vorstellte, wie seine Frau sich ihrer Kleidung entledigte: »Jetzt zieht sich daheim die Resi aus und … / … ich ziehe mich an! Zeltnächte in Afrika sind kühl!«[229]

Zuhause und Afrika, Resi und »ich«, nackt und bekleidet, Wärme und Kälte waren die im Zusammenspiel von Bild und Text aufgebauten Dichotomien, welche die Erfahrungswelten deutscher Männer und Frauen trennten, obwohl die Zeit bei beiden gleich verlief – denn sowohl bei Resi als auch beim »ich« brach die Nacht an

227 Bspw. in: *Die Wehrmacht*, 16. Dezember 1942 (6.26), S. 1 standen die weite Steppe und eine einzige, große Palme mit trockenen, teilweise abgebrochenen Blättern für Tunesien.

228 Einen verbindenden Blick auf die Situation der Ostfront und der Afrikafront bietet Herbert: *Geschichte Deutschlands*, S. 511–515.

229 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 17. Juli 1941 (50.29), S. 784.





Abb. 48 »Wir suchen das schönste deutsche Liebesgedicht«, in: *Die junge Dame*, 20. Mai 1941 (9.20), S. 4, Foto: Reinhold Lessmann.

Abb. 49 »Feldpostbief: An Dich, liebe ›Junge Dame‹«, in: *Die junge Dame*, 19. Mai 1942 (10.10/11), S. 3, Foto: Reinhold Lessmann.

und war es Zeit, sich schlafen zu legen. Die bei beiden gleich verlaufende Zeit betonte demnach sowohl die räumliche Trennung als auch die gedankliche Nähe – dass der Mann lieber bei der sich ausziehenden Frau im Haus als in einem kalten Zelt fern der Heimat wäre, wurde nicht explizit gesagt, implizit aber unterstellt. Die Attraktivität der Frau zu Hause unterstrich die Bedeutung der soldatischen Aufgabe – die ja allein die Trennung der beiden begründete. Obwohl Resi sich zu Hause auszog und obwohl die Nächte in Afrika kühl waren, blieb das »ich« fest entschlossen auf seinem Kriegszug gegen einen Feind, der zwar nicht Thema der Zeichnung war, aber für den Mann eine noch höhere Bedeutung zu haben schien als seine noch Stöckelschuhe tragende, bald zu Bett gehende Frau zu Hause. Der hier nicht visualisierte Gegner war implizit die Rechtfertigung für die räumliche Trennung von Mann und Frau.

Aber auch die sogenannte *combat photography* wurde über die fotografischen Gesten zur Beziehungsfotografie. Der erste Eindruck solcher Fotos kann das noch nicht verdeutlichen: In einem Foto, das in der *Jungen Dame* am 13. Mai 1941 publiziert worden war, erweckten die Bewegungen, die die Körper von vier fotografierten Soldaten im Moment der Aufnahme machten, den Eindruck eines unmittelbaren Kampfgeschehens (Abb. 51). Als der Auslöser der Kamera gedrückt wurde, waren zwei der Soldaten dabei, ein Gewehr in den Händen tragend, schnell loszulaufen. Die beiden anderen lagen in einem Graben, der rechte von ihnen hielt sichtbar schussbereit ein



Abb. 50 »Gedanken beim Schlafengehen«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 17. Juli 1941 (50.29), S. 784, Zeichnung: Hans Kossatz.

Gewehr in seinen Händen. All ihre Bewegungen strebten nach vorne, auf einen Punkt am Horizont zu. Es kann festgestellt werden, dass es sich bei den Soldaten um Infanteristen handelte, doch von welcher Front die Aufnahme gemacht wurde, sagte das Foto nicht.

Doch zielte dieses Foto auf ideale Beziehungsformen. Um dies zu erkennen, werden erneut die fotografischen Gesten relevant: Da die vier Männer fotografiert wurden, wurden ihre Körperbewegungen zu einem Kommunikationsmittel und hierdurch als Gesten lesbar. Die laufenden Männer schienen zum Angriff zu stürmen, die liegenden Männer, geschützt durch kleinere Erdhügel, demgemäß den notwendigen Rückhalt im Falle eines Gegenbeschusses von Feindesseite zu liefern. Das Foto kommunizierte über die fotografierten Körperbewegungen die gut funktionierende Arbeitsteilung und damit eine spezifische Beziehungsform der Männer an der Front.

Da fotografische Gesten aber stets in einer konkreten Situation gemacht werden und die Interpretation einer Geste von zeitgenössischen (Seh-)Gewohnheiten abhängt, ist der größere Kontext der Kriegsfotografie im Nationalsozialismus von Bedeutung. In diesem Kontext zeigte sich das Foto als eines von zahlreichen Bildern, die von der Kameradschaft an der Front erzählten: Der Angriff konnte nur durch den Rückhalt der Kameraden erfolgreich werden; Kameraden im Foto symbolisierten einen erhöhten Schutz der anderen. Im Verbund mit der Vielzahl an alltäglich sichtbaren Kameradschaftsfotos zur Kriegszeit[230] kommunizierte das Foto, dass der Einsatz im Krieg vor allem den Rückhalt durch die Gemeinschaft erforderte: Einerseits verfolgten die beiden liegenden und die beiden laufenden Männer je unterschiedliche Aufgaben. Andererseits hing das Leben jeweils vom Erfolg der anderen ab. Nur wenn die Siche-

230 Vgl. hierzu I.1.1. der vorliegenden Arbeit.



Abb. 51 »Pioniere im Angriff!«, in: *Die junge Dame*, 13. Mai 1941 (9.19), S. 5, Foto: ohne Angabe.

rung gelang, gelang der Angriff; nur wenn der Angriff gelang, überlebten die beiden sichernden Soldaten und wurden nicht zu Opfern eines feindlichen Angriffs.

Zusätzlich bestimmte die Vielzahl der Soldatenfotos in den alltäglichen Publikationen zur Zeit des Zweiten Weltkriegs das fotografische Männlichkeitsideal und das Bild der Illustrierten vom Traumpartner für Frauen. Soldaten waren vor allem in der Frauenzeitschrift das Symbol idealer Männlichkeit schlechthin, da sie in eigener Initiative Gewalt gegen die zum Feind erklärten Menschen anwandten, dadurch das eigene Leben in Gefahr brachten, aber das ihrer Kameraden – und ihrer Frauen – beschützten. Fotografien von Frauen hingegen vermieden die Nähe zur Kriegsgewalt, wie im vorherigen Kapitel dargelegt wurde, und zeigten sie entweder konzentriert Arbeiten nachgehend, die vor dem Krieg noch eher traditionell männlichen Berufsfeldern entsprangen, oder aber badend an einem See. Die Hauptunterscheidung von Frauen- und Männerbildern vollzog sich über die Nähe beziehungsweise Ferne des jeweiligen Geschlechts zur Gewalt.

Die daraus resultierende strenge bildliche Trennung in eine überwiegend weibliche Heimatfront, die unter Ausblendung der Zerstörungen innerhalb des Deutschen Reichs den Fortgang eines vom Krieg relativ unberührten Lebens symbolisierte, und eine männliche Kriegsfront, die sich alltäglich der Todesgefahr aussetzte, bestimmte auch das Beziehungsideal: Vorbild war eine heteronormative Gemeinschaft, in der beide Partner für sich allein und sich unabhängig voneinander ihren Aufgaben stellten – und dies aber nicht zum eigenen Vorteil, sondern vor allem zum Wohl des jeweils

anderen.[231] Dieser Zusammenhang konstituierte fotografische Gesten, die betonten, dass durch den Krieg nun auch Frauen Arbeiten übernahmen, die zuvor von Männern ausgeübt worden waren. Dadurch jedoch übertrug sich das Prinzip der Kameradschaft durch das Nebeneinander der Fotos in den Illustrierten auf die Beziehungen zwischen Frauen und Männer: Einerseits verfolgten beide Geschlechter je unterschiedliche Aufgaben. Andererseits hing das Leben jeweils vom Erfolg der anderen ab. Nur wenn die Unterstützung des Kriegs in der Heimat gelinge, gelinge der Angriff der Soldaten; nur wenn der Angriff gelinge, könnten die Frauen zu Hause arbeiten oder baden gehen – so die Aussagen der Wort- und Bildberichte.

Die Häufigkeit der Soldatenfotos auf der einen, Arbeiterinnenfotos auf der anderen Seite trafen Aussagen zur idealen Männlichkeit, die durch Gewalterfahrung geformt wurde, und zur idealen Weiblichkeit, die sowohl vor der Kriegsgewalt beschützt werden sollte als auch den Krieg mit voller Tatkraft unterstützte. Sie wurden auch dazu verwandt, die Beziehung zwischen Front und Heimat und damit zwischen Männern und Frauen zu formen. Dass diese Beziehung nicht als allgemeines Geschlechterverhältnis propagiert worden war, sondern explizit auf persönliche Liebessehnsüchte und -erfahrungen bezogen wurde, kann die dritte Ebene der fotografischen Geste verdeutlichen:

Indem die *combat photography* (Abb. 51) in einer Ausgabe der Zeitschrift *Die junge Dame* aus dem Mai 1941 publiziert wurde, machte die Zeitschrift mit einer Zeigegeste darauf aufmerksam. Hier nun kommt die gesamte Seite, auf der das Foto abgedruckt wurde, mit ins Spiel: Das Foto wurde als Teil der wiederkehrenden Rubrik »Sie fragen … Frau Ilse antwortet!« abgedruckt,[232] in der in Bezug auf Sex vor der Ehe, Eifersucht und Treue, aber auch Berufswahl Ratschläge gegeben wurden. Denn – auch das war Common Sense dieser Zeitschrift –, Sex vor der Ehe war kein Tabu:[233] »In der Liebe gibt es nur eine Sünde«, so war beispielsweise in der Ausgabe vom 1. April 1941 zu lesen, »und die heißt Gewalt. Was zwei Menschen sich freiwillig schenken, im vollen,

231 Stefanie Schüler-Springorum arbeitete heraus, dass das NS-Regime durch den Ausschluss von Jüdinnen und Juden sowie Homosexuellen aus der Gemeinschaft bei gleichzeitiger Öffnung heterosexueller Liebespraktiken unter nicht verfolgten Deutschen auch hier antisemitische, antibolschewistische und rassistische Gewalt über die emotionale Ebene gründete. Dies.: Geschlecht und Gewalt, S. 218. In diesem Sinne waren auch sogenannte deutsche Frauen als »Rasseschänderinnen« in besonderem Maße und strenger als Männer verfolgt worden. Ebd., S. 226. Durch eben jene durchaus offene Sexualmoral im NS-Deutschland für nicht verfolgte Deutsche war dies aber auch Grund für Kritik, da in ihrer Sexualität selbstbewusst gewordene Frauen die härtere Bestrafung nicht akzeptierten. Ebd., S. 229.

232 Die Rubrik war in jeder Heftausgabe vertreten und war in Leser*innenbriefe und Antworten der sogenannten »Frau Ilse« aufgeteilt. Nach der Zusammenlegung der *Jungen Dame* mit *Wir Hausfrauen* und *Die Hanseatin* ab dem 24. April 1943 trug die Rubrik die doppelte Überschrift »Unsere vertrauliche Ecke/ Sie fragen… Frau Ilse antwortet!«

233 *Die junge Dame*, 1. April 1941 (9.13), S. 10–11, nach zahlreichen weiteren Einsendungen der Leserinnen als Reaktion zum Artikel »Wie weit darf ich ihm gehören?« nochmals abgedruckt in: *Die junge Dame*, 16. Dezember 1941 (9.36/37), S. 24. Vgl. ausführlicher zu Sexualität im Nationalsozialismus u. a. Dagmar Herzog: *Sex after Fascism. Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*, Princeton/Oxford 2005, S. 10–63.

glücklichen Bewußtsein ihres Tuns, das ist nicht nur schön, sondern auch gut.«[234] Allerdings sollten, so der Rat, die Frauen bereit sein, bei einer Schwangerschaft die Kindererziehung allein zu übernehmen. Durch die kriegsbedingte berufliche Ausbildung und da ebenfalls durch den Krieg der Status als Alleinerziehende kein Sonderstatus mehr sei, sollte dies, so ›Frau Ilse‹, aber kein Hindernis darstellen.[235]

Für gewöhnlich waren der Rubrik keine Fotografien hinzugefügt. Das hier besprochene Foto aber nahm mit der Bildunterschrift Bezug auf einen Leserinnenbrief, der drei Wochen zuvor in der Zeitschrift erschienen war.[236] In diesem mit »Es sollte durchaus ein Leutnant sein!« überschriebenen Brief hatte eine Frau folgende Frage gestellt:

> Meine beste Freundin Ruth hat sich vor einiger Zeit mit einem Leutnant verlobt, und jetzt wollen sie heiraten. […] Nun, liebe Frau Ilse, ich hätte eben auch gern einen Offizier als Mann. Können Sie mir vielleicht einen Rat geben, damit ich einen Leutnant kennenlerne? […] Ich glaube, ich wäre auch die richtige Frau für ihn. Denn ich bin schön, groß, schlank und habe auch etwas Vermögen. Ich hätte ja wirklich genug junge Männer, die mich heiraten wollen, aber ich will eben nur einen Offizier.[237]

›Frau Ilse‹ antwortete: »Sie sollten sich doch eigentlich Ihrer Anfrage schämen! Jeder Soldat, der im Felde steht, ist unserer Zuneigung und Achtung gleich wert«.[238]

Diese Antwort neben der besprochenen *combat photography* begleiteten weitere kurze Texte, deren Autor*innenschaft von insgesamt 17 Soldaten und drei Frauen angegeben wurde und die ihrerseits den Brief kommentierten. In diesem Zusammenhang wurde auch das Foto zu einem Kommentar zur Frage, ob nur ein Offizier geheiratet werden könne. Als Antwort auf diesen Brief verstärkte sich somit die Interpretation des Fotos, dass die begleitende fotografische Geste auf die Ebenbürtigkeit aller Soldaten aufmerksam machte und das Foto stellvertretend für alle Fotos von der Front abgedruckt worden war. Die Bildunterschrift des Fotos war zwar weniger persönlich, sondern eher allgemein gehalten, betonte aber ebenfalls – wie dies ja ohnehin die Mehrzahl der fotografischen Gesten der PK-Fotos unternahmen – die Ebenbürtigkeit und Ehrwürdigkeit aller Soldaten, egal welchen Rang sie innehatten:

> Pioniere im Angriff! Der Weg durch den Stacheldraht ist freigelegt. Trotz des heftigen Abwehrfeuers des Feindes wird der Bunker erstürmt. Keiner bleibt zurück. Jeder setzt sein Leben ein. Der Offizier – und die Masse der feldgrauen Soldaten. Bei solchen Angriffen, die von jedem Mut und Tapferkeit fordern, entscheidet der restlose Einsatz aller![239]

234 *Die junge Dame*, 1. April 1941 (9.13), S. 11.
235 Ebd.
236 *Die junge Dame*, 22. April 1941 (9.16), S. 22.
237 *Die junge Dame*, 13. Mai 1941 (9.19), S. 5.
238 Ebd.
239 Ebd.

Die fotografische Geste legte somit im Zusammenspiel von Leserinnenbrief, Antworten, Bildunterschrift und der Bildästhetik nahe, dass die Männer an der Front allein schon durch ihren Einsatz im Krieg die Liebe und Achtung der Frauen verdienten und dies explizit und unbedingt unabhängig von ihrem militärischen Rang oder anderen sozialen Grenzziehungen. Im Kontext der Seite in der Illustrierten wurde das Foto, das von der Gewalt an der Front und dem Einsatz der Männer berichtete, zu einem Aufruf an die Frauen der Heimat, dies gleichwertig mit Achtung und Dankbarkeit zu entlohnen, gerade in Bezug auf die Wahl eines zukünftigen Ehemannes. Solcherart wurde aus der *combat photography* ein Beziehungsratschlag für Frauen gegenüber dem einen Mann, auf den es für sie im Einzelnen ankomme.

Die Kriegsberichterstattung war letztlich, wie bereits ausgeführt wurde, durch die Propagandakompanien institutionalisiert worden, um einen erneuten Dolchstoß zu verhindern. Vor diesem Hintergrund war das Foto nicht nur eine harmlose visuelle Antwort auf einen Brief, sondern zielte gerade über diejenige Geste, die auf den PK-Fotografen verwies, direkt als vierte Waffe im Krieg auf die private Ausgestaltung persönlicher Beziehungen, vor allem aber der Liebesbeziehungen zwischen den Frauen der Heimat und den Soldaten an der Front:[240] Aus dem Einsatz der Männer im Krieg wurde eine Bringschuld konstatiert, die auf den Frauen lastete und in privaten Beziehungen zum Tragen kommen sollte.[241] Auch die Heimat habe dafür zu sorgen, dass die Männer ihren Kriegseinsatz überlebten – einerseits durch die Mitwirkung an der Rüstungsindustrie beziehungsweise anderen Arbeitsbereichen, andererseits durch emotionale Unterstützung, vor allem aber durch Verehrung der Soldaten. Wer dies unterließ, trage mit Schuld an ihrem Tod.

Die Heroisierung der PK-Mitglieder diente nicht nur dazu, ihre Leistungen innerhalb der militärischen Einheiten zu propagieren, sondern auch, um die soldatischen Heldentaten der zivilen Bevölkerung kundzutun. Solcherart wurde die Gemeinschaft der in den Krieg einberufenen Männer untereinander bestätigt sowie den Ansprüchen

240 Vertiefend zur Bedeutung der Bildwelten als Waffe statt als Wahrheitsträger Döge: Die Selbstdarstellung der Propagandakompanien; Bernd Boll: Das Bild als Waffe. Quellenkritische Anmerkungen zum Foto- und Filmmaterial der deutschen Propagandatruppen 1938–1945, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 54 (2010), S. 974–998; Oliver Sander: Deutsche Bildberichter in Polen, in: Danuta Jackiewicz/Eugeniusz Cezary Król (Hg.): *Im Objektiv des Feindes. Die deutschen Bildberichterstatter im besetzten Warschau 1939–1945*, Warschau 2009, S. 31–47; Zöller: Die Leica als Waffe, S. 16–30; Anton Holzer (Hg.): *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*, Marburg 2003. Winfried Ranke hingegen misst den PK-Fotos – wenn auch mit Einschränkungen – dokumentarische Züge bei. Vgl. ders.: Fotografische Kriegsberichterstattung im Zweiten Weltkrieg. Wann wurde daraus Propaganda?, in: *Fotogeschichte* 12 (1992) H. 43, S. 61–75.

241 Dass hierbei rein formal die Grenzen zwischen PK-Fotografien und privaten Knipserfotos durch die Praxis des Bildertauschs an der Front verwischt wurden und PK-Fotos auch Teil privater Fotoalben wurden, verdeutlicht Olli Kleemola: »Gekaufte Erinnerungen?«. Zur Thematik und Bedeutung von gekauften Kriegsfotos in den Alben von ehemaligen Kriegsteilnehmern in Finnland und Deutschland, in: *Visual History* (23. 3. 2020), DOI: https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1738.

des RMVP und des OKW nachgekommen, eine kriegstaugliche »Heimat-Front-Verbindung« zu etablieren.[242]

Denn auch im Nationalsozialismus war die an Bedeutung gewinnende vierte Waffe im Krieg darauf ausgelegt, nicht nur auf den Zusammenhalt innerhalb der Truppen, sondern auch auf die emotionale Nähe zwischen Soldaten und Zivilbevölkerung zu zielen. Alexander Zöller vermerkt in diesem Zusammenhang dazu:

> Nach Lesart der NS-Propaganda sollten die Kriegsberichter ›Mittler zwischen der kämpfenden Truppe und dem Volke in der Heimat‹ sein, um dessen Partizipation am ›Fronterlebnis‹ zu gewährleisten. Ihre soldatische Prägung deklarierte man zur Voraussetzung für ›authentische‹ Aufnahmen. Damit freilich verband man nicht, was wir heute als Wahrheitstreue bezeichnen würden. ›Authentisch‹ sollte vor allem das gefühlte Miterleben sein.[243]

Die Strategie nationalsozialistischer Propaganda, die an zahlreichen Orten der Presselandschaft wiederholt als Kriegswaffe benannt worden war, welche den militärischen Mitteln der Gegner überlegen sei, bestand demnach vor allem darin, über die Gefühlsebene unhinterfragbare Verbindlichkeiten schaffen zu können.[244]

Die Munition dieser psychologischen Waffe, so zeigt die Analyse der Bilder und ihrer Kontexte, war in Bezug auf die sogenannte Heimat-Front-Verbindung über das »gefühlte Miterleben« hinaus der Versuch, emotionale Abhängigkeiten zu schaffen. In auffallendem Maße fand dies durch eine gezielte Heroisierung der Soldaten statt – deren fotografische Inszenierungen vermutlich nicht zufällig an die eigenen Angehörigen, die sich im Krieg befanden, erinnern konnten.[245] Noch entscheidender war, dass gemäß den fotografischen Gesten das Heldentum der Wehrmachtssoldaten eng an das Opfer gekoppelt war, das eigene Leben zum Schutz der Liebsten zu riskieren. Zwar war Heldentum von sich aus ein Begriff, der die Effekte emotionaler Affizierung hervorhob, die Heldenfiguren auslösten.[246] Doch erst fotografische Gesten, die das Opfer – wie etwa den Tod an der Front oder die zahlreichen Verletzungen – betonten, trugen zur emotionalen Verbundenheit der Heimat und der Front bei, machten aus

242 Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 13–20.

243 Zöller: Soldaten oder Journalisten?, S. 175–176.

244 Dies verweist auch darauf, dass die zeitgenössische Propaganda zu den von den Propagandakompanien angefertigten Fotografien »auch heutzutage Beachtung finden müssen, wenn es um das mediale Weiterleben des Zweiten Weltkrieges und um seinen Verbleib im kollektiven Gedächtnis der Zeitzeugen geht.« Ebd., S. 177.

245 Damit konnte die Heroisierung der Soldaten, und gerade auch der Soldatentod die Politisierung des Privaten vorantreiben. Zur Selbstpolitisierung des Privaten im Nationalsozialismus, die eher durch sozialen Druck und keineswegs durch Uniformierung durch den Staat gelenkt war, vertiefend Janosch Steuwer: A Particular Kind of Privacy. Accessing the »Private« in National Socialism, in: Elizabeth Harvey/Johannes Hürter/ Maiken Umbach/Andreas Wirsching (Hg.): *Private life and privacy in Nazi Germany*, Cambridge/New York 2019, S. 30–54.

246 In Bezug auf die Funktion von Helden als emotionale Mobilisierung für den Krieg vgl. etwa von den Hoff u. a.: Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung, S. 60.

dem Kriegs- einen Liebesdienst und zielten auf eine emotionale Abhängigkeit vor allem der Frauen gegenüber ihren Männern.

Doch Frauen, die gleichzeitig in der Arbeitswelt zusehends selbstständiger und von männlichen Partnern unabhängiger in den Illustrierten visualisiert wurden, mussten diese eingeforderte Unterordnung gegenüber den Soldaten als potenziellen Liebespartnern nicht fraglos akzeptieren. So nahm zumindest eine Leserin die Frau, die einen Offizier heiraten wolle, vor dem Widerspruch in Schutz:

> Ich bin bestimmt kein Mädel, das an Dünkel und ungesundem Egoismus leidet, ich bewundere und achte jeden deutschen Soldaten, jeder einzelne ist mehr wert als ich, und ich habe ein ganz stattliches Häuflein, das ich brieflich betreue. Aber, es heißt doch immer, der Mann soll geistig über der Frau stehen und das ist beim aktiven Soldaten nun einmal der Offizier.[247]

Zwar sei laut diesem Kommentar »jeder einzelne [Soldat] mehr wert als« die Frau, doch um dies in der Praxis leben zu können, sei ein hoher militärischer Rang, zumindest für die Briefeschreiberin, doch hilfreich. Das Versprechen der Illustrierten, dass die Frauen sicher und ungefährdet leben könnten, zögen ihre Männer in den Krieg, und dass den Männern durch den Krieg die Liebe der Frauen sicher sei und sie eine höhere Position in der Geschlechterhierarchie einnähmen, provozierte Widersprüche, gerade durch die strikte Trennung in weibliche Heimat und männlichen Krieg und gleichzeitiger Übertragung der soldatischen Kameradschaft auf Partner*innenschaften.

Deutlich wurde dies bei den Gesten der Illustrierten, die Ratschläge gaben, wie Frauen sich gegenüber Verwundeten verhalten sollten. So war etwa in derselben Ausgabe der *Jungen Dame* vom 13. Mai 1941 ein anonym bleibender Leserinnenbrief abgedruckt worden, der ›Frau Ilse‹ die Frage stellte, ob eine Heirat mit einem Mann empfehlenswert sei, der ein entstelltes Gesicht durch eine Kriegsverletzung habe. ›Frau Ilse‹ antwortete:

> Selbstverständlich sollen Sie zu dem Mann halten, den Sie sich gewählt haben und sich nicht durch törichte und recht oberflächliche Reden anderer Leute von Ihrer Neigung abbringen lassen. Gerade das Schicksal, das Ihr Verlobter gehabt hat, beweist ja, wie vergänglich die äußere Schönheit ist und wie rasch sie einem genommen werden kann.[248]

Die hässlichen Wunden am Körper seien, so erläuterte ›Frau Ilse‹, als Auszeichnung, also als militärischer Orden, anzusehen, die den Mann in den Rang eines Helden emporhebe; einen Kriegsversehrten zu heiraten sei durch die anhand der Verletzung für alle Außenstehenden sichtbar erprobten, männlichen »Charakterwerte« folglich ein Glücksgriff für jede Frau.[249] Vor allem aber wurde hier die Partnerschaft als Kamerad-

247 *Die junge Dame*, 13. Mai 1941 (9.19), S. 5.
248 Ebd., S. 22.
249 Ebd. Vertiefend hierzu im Kontext von Fotos von Krankenschwestern und Kriegsverletzten Marstaller: Die Erotik des Kriegsversehrten.

schaft bezeichnet, und auch im Umgang mit einem Soldaten, der an Kriegsverletzungen litt, wurde das Kameradschaftsmotiv bemüht, dass er nur, weil sie ihm den Rücken stärke, zu neuen Kräften gelangen könne.[250]

Auch die *BIZ* überschrieb einen Bildbericht von Helmut Laux mit »Ehrenbürger der Nation« (Abb. 52). Der Bildbericht vereinte zwei im Zusammenhang mit Kriegsverletzungen häufig publizierte Motive: Erstens betonten die fotografischen Gesten die Leistungsfähigkeit verletzter deutscher Soldaten. So repräsentierten Fotos einerseits oft Soldaten, die trotz einer Verwundung weiterkämpften.[251] In ähnlicher Weise zeigten andererseits vier der insgesamt sieben Fotografien im hier gezeigten Bildbericht Männer, die kurz nach ihrer Verwundung wieder Sport machten und leistungsstark blieben. Auch zeitgenössische Filme griffen dieses Thema auf. Der Lehrfilm *Der Wille zum Leben* aus dem Jahr 1944 beispielsweise begann mit einer kurzen, einführenden Spielfilmsequenz, in der ein genesener Verwundeter, der voller Lebenskraft war, einem gerade noch verzweifelnden, vor kurzem Verwundeten Mut zusprach, aber auch Verständnis für dessen Verzweiflung zeigte. Darauf folgten Darstellungen von Verwundeten, die beispielsweise im Turmspringen eine sportliche Leistung erbrachten, zu der »auch Gesunde nur nach hartem Training« fähig sein würden.[252] Noch stärker aber war diese Konnotation in dem Lehrfilm *Frohsinn und Wille meistern das Schicksal* aus dem Jahr 1944. Hier erzählte der Sprecher, dass »Schwerstsport« schon nach sechs bis acht Wochen nach der Operation, teilweise gar nach drei Wochen wieder möglich sei.[253]

Zweitens wurden Verletzte stets in Verbindung mit guten Kameraden, etwa den Sanitätssoldaten gezeigt, die betonten, dass keiner an der Front allein gelassen würde.[254] Diese Kameradschaftsgesten aber wurden auf die Heimat-Front-Verbindung übertragen, indem verwundeten Soldaten nicht selten in sexualisierender Art Krankenschwestern in weißer, Unschuld verkörpernder Schwesterntracht zur Seite gestellt waren.[255] Die fotografischen Gesten konzentrierten sich hierbei häufig darauf, nahezu

250 Ebd.

251 Bspw. in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 30. Mai 1940 (49.22), S. 510; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 17. September 1942 (51.37), S. 507; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 17. Oktober 1940 (49.42), S. 1061; *Die Wehrmacht*, 27. Januar 1943, S. 4; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 22. April 1943 (52.16), S. 182; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 3. Juni 1943 (52.22), S. 255.

252 *Der Wille zum Leben*, D 1944, P: Wien-Film, 31 Minuten, Min. 6:00–7:00, BArch-Filmarchiv Berlin Lichterfelde.

253 *Frohsinn und Wille meistern das Schicksal,* D 1943, P: Deutscher Fernsehfunk/Mars-Film GmbH, 27 Min., Min. 4:00–5:30; BArch-Filmarchiv Berlin Lichterfelde. Für diesen Hinweis danke ich Jan Kindler.

254 Bspw. in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 29. Februar 1940 (49.9), S. 206; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 1. August 1940 (49.31), S. 757; *Die Wehrmacht*, 14. August 1940 (4.17), S. 29; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 18. Juni 1942 (51.24), S. 351; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 30. Juli 1942 (51.30), S. 423; *Die Wehrmacht*, 27. Januar 1943 (7.3), S. 5; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 11. Februar 1943 (52.6), S. 62; *Die Wehrmacht*, 6. Oktober 1943 (7.21), S. 1; *Die Wehrmacht*, 3. November 1943 (7.23), S. 8–9.

255 Vgl. hierzu ebenfalls vertiefend Marstaller: Die Erotik des Kriegsversehrten. Laut Elke Frietsch sei das Motiv der Krankenschwester in der *BIZ* erst publiziert worden, als die Siegesgewissheit


Berliner Illustrierte Zeitung

Ehrenbürg[er] der NATION

Berliner Illustrierte Zeitung

Abb. 52 »Ehrenbürger der Nation« [Titel Bildbericht], in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 6. November 1941 (50.45), S. 1108–1109, Fotos: Helmut Laux.

zärtlich anmutende Berührungen zwischen den Krankenschwestern und den Soldaten zu betonen.[256] Auch die illustrierten »Feldpostbriefe«, die an Krankenschwestern gerichtet waren, betonten – neben dem Dank für Freundlichkeit, Füttern und Narkose – diese körperliche Nähe: »Heute gilt der Gruß eines Feldgrauen den Schwestern. Nicht nur der Schwester Gertrud allein, sondern allen, die sich mit hilfsbereiten Händen und Herzen über die Betten unserer Verwundeten beugen, allen, die mit liebevoller Sorge Qual und Schmerzen bannen.«[257] In dem Bildbericht von Laux aus der *BIZ* berührten sich im Foto, das links unten auf der ersten Seite abgedruckt war, die beiden Fotografierten zwar nicht, doch waren sie in einer einander zugewandten Haltung fotografiert worden, die ebenfalls Intimität suggerierte, was durch das offene Lachen des Verletzten noch verstärkt wurde (Abb. 52).

durch sich häufende Niederlagen unglaubwürdig geworden war. Elke Frietsch: *Kulturproblem Frau. Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus*, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 75. In den hier analysierten Zeitschriften spielten Krankenschwesterfotos bereits zu einem früheren Zeitpunkt eine Rolle.

256 Die Originalaufnahmen der PK zeigten ebenfalls häufig das Motiv der Eins-zu-Eins-Betreuung eines Soldaten durch eine Krankenschwester, doch finden sich hier auch häufiger Aufnahmen, die in den analysierten Zeitschriften wiederum selten bis kaum reproduziert wurden, etwa Fotos einer Krankenschwester bei der Arbeit mit einem Reagenzglas, exemplarisch in: Bild 101 I – 019 – 1230 – 16, Fotograf: Hähle, BArch-Bildarchiv Koblenz (Polen, Mai 1941, PK 637).

257 *Die junge Dame*, 9. März 1943 (11.5), S. 2.

Auch in der Fotografie darüber, in der zwei Verwundete jeweils mit einer Krankenschwester an ihrer Seite beim Spaziergang zu sehen waren, implizierten die fotografischen Gesten eine Eins-zu-Eins-Betreuung, die der Realität des Krieges mit Sicherheit nicht entsprechen konnte.[258] Fotografische Gesten legten nahe, dass vor allem Verwundete in den Genuss einer körperlichen Nähe zu deutschen Frauen kamen. In diesem Sinne publizierte die Zeitschrift *Kamerad Frau*, dass der Reichsbund Deutsche Familie in Bezug auf die im Herbst 1943 neugegründete Briefzentrale, »die besonders den Wünschen der Soldaten angepaßt ist und ihnen behilflich sein soll, den richtigen Partner fürs Leben zu finden«, versprochen habe: »Kriegsversehrte können mit einer besonders sorgfältigen Vermittlung rechnen. Gerade sie sollen und werden nicht auf ein eheliches Lebensglück verzichten müssen.«[259]

Fotografische Gesten repräsentierten aber nicht nur Verwundete, sondern Soldaten allgemein als begehrtes Liebes- und Lebensglück für Frauen.[260] Dies legte zugleich eine Hierarchie zwischen Frauen und Männern fest. ›Frau Ilse‹ bemühte sich, wiederholt Rat zu geben, dass durch das heroische Opfer der Soldaten Frauen ihre eigenen Bedürfnisse weniger ernst nehmen sollten. Ihre Aufgabe sei vielmehr, das Leben des Soldaten ganz nach deren Wünschen zu gestalten. In Bezug auf den Heimaturlaub riet ›Frau Ilse‹ beispielsweise:

> Wenn es um Soldaten geht, die an der Front stehen, so sollte man zunächst und vor allem die Dinge in ihrem Interesse und nicht nach irgendwelchen verstaubten ›Anstandsregeln‹ entscheiden. Kommt der Soldat auf Urlaub, dann soll die Heimat alles, was in ihren Kräften steht, tun, um ihm den Urlaub so schön wie möglich zu gestalten.[261]

Bei einer Beschwerde einer jungen Frau über aufdringliche Pfiffe von Verwundeten, wenn sie am Lazarett vorbeilief, empörte sich ›Frau Ilse‹, dass einem Soldaten doch nicht der Spaß verweigert werden und die Fragende durchaus auf Flirts eingehen solle, auch wenn sie nur unverfänglich und ohne Heiratsabsichten gedacht seien.[262] Einer Frau, die sich davor scheute, auch ohne Heiratsabsichten auf körperliche Nähe einzu-

258 Weitere Beispiele dieser Zweisamkeit von Soldat und Schwester finden sich etwa in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 30. November 1939 (48.48), S. 1818; *Die Wehrmacht*, 28. Februar 1940 (4.5), S. 23; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 13. Juni 1940 (49.24), S. 571; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 30. Oktober 1941 (50.44), S. 1095; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 6. November 1941 (50.45), S. 1108; *Die junge Dame*, 23. Februar 1943 (11.4), S. 4; *Kamerad Frau*, 25. April 1943 (1.1), S. 3; *Kamerad Frau*, Juli/August 1943 (1.4 / 5), S. 15. Wer sich solch einen Namen gemacht hatte wie Erwin Rommel, bekam noch mehr Schwestern zur Seite gestellt, wie der Genitiv im Titel zu folgendem Bildbericht nahelegt: »Rommels 55 Schwestern«, in: *Die Wehrmacht*, 10. Februar 1943 (7.4), S. 12.

259 *Kamerad Frau,* 25. November 1943 (1.8), S. 16.

260 Etwa zu Kriegsbeginn in einer Besprechung der Frauenrolle in mehreren Spielfilmen unter dem Titel »Kleine tapfere Soldatenbraut«, in: *Die junge Dame*, 26. September 1939 (7.39), S. 1–3.

261 *Die junge Dame*, 9. Februar 1943 (11.3), S. 12.

262 *Die junge Dame*, 5. November 1940 (8.45), S. 14.

gehen, antwortete ›Frau Ilse‹: Sie könne sich durchaus verweigern, müsse aber dann damit rechnen, dass sie als Jungfrau sterbe.[263]

Auch indem Fotos neben solchen Beziehungsratschlägen abgedruckt wurden, wurden selbst Kampffotografien zu Beziehungsmedien. Gerade illustrierte Zeitschriften, in denen Frauen- und Männerfotos nebeneinander zum Abdruck kamen, waren einerseits visuelle Markierungen der Differenzen zwischen männlichen und weiblichen Erfahrungswelten durch die Sichtbarmachung von naher beziehungsweise ferner Kriegsgewalt vollzogen worden. Zur Überbrückung dieser kriegsbedingten Distanz im Sinne der Heimat-Front-Verbindung dienten Fotos, aber auch illustrierte Zeitschriften, in denen sie abgedruckt wurden. Andererseits wurden die gegenderten Erfahrungsräume in eine Hierarchie zueinander gebracht, die dazu aufrief, die patriarchale Gesellschaftsordnung an die geänderten gesellschaftlichen Verhältnisse und insbesondere die Herausforderungen des Kriegs anzupassen. Damit brachte die Kategorie Geschlecht die NS-Ideologien der Kameradschaft in einen Widerspruch: Wie etwa die Umbenennung der Zeitschrift *Die junge Dame* in *Kamerad Frau* im Jahr 1943 zeigte, sollten auch Frauen Kameraden sein und kameradschaftliches Verhalten an den Tag legen. Die Kriegsfotografien wiederum versprachen in den Kameradschaftsfotos Gleichwertigkeit aller. Dieses Egalitätsprinzip galt zwar für die Frauen untereinander ebenfalls, aber nicht für die Beziehungen zwischen Soldaten und Frauen; der Kriegsdienst sicherte in den Illustrierten den Stellenwert der Männer in der gesamten Gesellschaft ab. Seitens der Frauen wurde eine neue Unabhängigkeit idealisiert, die allerdings durch die Todesgefahr an der Front ihre Bringschuld und damit auch emotionale Abhängigkeit gegenüber den Soldaten verschärfte.

Die Verbindung der Praxis der als Militäreinheit organisierten Propagandakompanien, der Fotografien und der sprachlichen Beigaben knüpfte auch hier über den Verweis auf das Opfer der Soldaten an einem außerhalb der Illustrierten aufzufindenden Mythos im Sinne Roland Barthes an. Denn erst dieser ermöglichte, in einzelnen Fotografien zu sehen, was sie an und für sich nicht zu sehen gaben:[264] Was auch immer beispielsweise der Soldat mit dem entblößten Oberkörper auf der ersten Fotografie im Sonderheft der *Westfront Illustrierten* »Soldatenantlitz in der Schlacht« im Begriff war auszuführen (Abb. 2), seine Handlung, so der Text, galt seinen Kameraden und den ihm nahestehenden Menschen in der Heimat. Worauf auch immer er blicken mochte, im inneren Auge, das sagte auch der Text, sah er seine Mitmenschen vor sich, was ihm zu einer Seligkeit verholfen habe, die er sonst – im Kampf gegen den Feind auf sich gestellt und um sein Überleben bangend – nicht erfahren könne.[265] Dies bedeutete aber auch: Durch die mythische Verschiebung der fotografischen Gesten waren Soldatenfotos keine vor allem an Männer gerichteten Visualisierungen des Krieges; vielmehr wurden sie mit erotischem Kapital versehen und zu vor allem Frauen als Rezipientinnen ansprechenden Bildwelten. Doch zielten die fotografischen Gesten nicht nur

263 *Kamerad Frau*, Juli/August 1943 (1.4/5), S. 28.
264 Barthes: *Mythen des Alltags,* u. a. S. 94–96.; vgl. hierzu auch ausführlicher Teil II.1 der vorliegenden Arbeit.
265 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, S. 7–8.

auf eine emotionale Bindung. Die PK-Fotografien waren zusätzlich mit erotischem Potenzial aufgeladen, um einen Ersatz zu bieten für das Opfer, körperlich die Ferne zu den Liebsten durch den Krieg auszuhalten, worauf im Folgenden eingegangen wird.

2.3 Opfer bringen: Das Begehren der Helden

Bein zu zeigen, war eine in illustrierten Zeitschriften gerne reproduzierte Geste der Frauen an der »Heimatfront«. Im Folgenden soll die in den Illustrierten vorgenommene Geste in den Blick genommen werden, die als Erotiksublimation auf eine trotz homosozial getrennter Räume nach wie vor aufrechterhaltene »Heimat-Front-Verbindung« durch den Anblick deutscher Frauenbeine in Zeitschriften verwies – gerade da die Illustrierten an die Front verschickt wurden und vor allem Frauenzeitschriften dort gerne gelesen wurden.

In der Frauenzeitschrift *Die junge Dame* beispielsweise wurde wiederholt ein Wortspiel mit dem Zeitschriftennamen aufgeführt, etwa wenn er auf dem Titelblatt in »Schickt/ *Die junge Dame*/ Euren Soldaten« (Abb. 58) verlängert wurde. Gerade die Frauenzeitschrift veröffentlichte mehr Fotos von Frauen als beispielsweise die *BIZ* und wurde zu einer von Soldaten gern rezipierten Zeitung. Mit Blick auf die zunächst getrennten Sphären der weiblichen Heimat und der männlichen Front verwandelten sich Fotografien, die durch die Wahl des Ausschnitts ausschließlich auf nackte Frauenbeine die Aufmerksamkeit lenkten, in ein Pars pro Toto von Opferfotografien, die zum Ausdruck brachten, welch hohen Einsatz deutsche Männer und Frauen im Krieg leisteten, da sie alle unterschiedslos auf intime körperliche Nähe sowie erotische Kontakte zueinander verzichteten (Abb. 53–57). Das Bildmotiv fand sich in den verschiedensten Kontexten wie Mode (Abb. 54), Werbung (Abb. 56), einer Ansammlung an thematisch nicht zusammenhängenden Fotografien aus aller Welt (ebenfalls Abb. 54) oder als Ausdruck eines Lieblingsbildes, sei es der Zeitschriftenredaktionen (Abb. 53, Abb. 55), sei es der Leser*innen (Abb. 57).

Die Häufigkeit des Motivs zeigte, dass weniger der Soldatentod an der Front den Heldenstatus bekräftigte – schließlich wäre dies, wenn auch Sinnstiftung, so doch nur ein schwacher Trost –, sondern Soldaten zunächst das näherliegende, größere und heroische Opfer zu erbringen schienen, sich fern der Heimat aufzuhalten. Dies machte es nahezu unmöglich, erotische Beziehungen zu deutschen Frauen zu pflegen. Dass hierüber den Soldaten weniger ein Außerordentlichkeitsmarker anhaftete, sondern, wie im Folgenden aufzuzeigen sein wird, viel eher ein Ausnahmezustand zu grenzüberschreitendem Verhalten befähigte, bekräftigte einmal mehr den ambivalenten Status der Helden, den die Soldaten durch verschiedene Repräsentationen in illustrierten Zeitschriften erhielten. In diesem Sinne soll zunächst eingehender auf Beinfotos als Opferfotos und Sublimationsangebote eingegangen werden.

Eine Beinfotografie, auf der noch im Ansatz ein Blumenstrauß auf dem Schoß der Frau erkennbar war, war ein im Heftinneren der Ausgabe der Zeitschrift *Die junge Dame* vom 19. Dezember 1939 nochmals abgedruckter Ausschnitt einer Titel-











Abb. 53 »Quäle nie ein Bild zum Scherz, denn es fühlt wie du den Schmerz!« [Titel Bildbericht], in: *Die junge Dame,* 19. Dezember 1939 (7.51), S. 7, Foto: Terra.

Abb. 54 »Das Neueste: Klappern gehört zum – Beinwerk!«, in: *Berliner Illustrirte Zeitung,* 30. April 1940 (49.18), S. 412, Foto: Hartmann – Mauritius.

Abb. 55 »Geheimdokumente des Herzens« [Titel Bildbericht], in: *Die junge Dame,* 6. Mai 1941 (9.18), S. 3, Foto: PK Willi H.

Abb. 56 »Gymnastik des Alltags!«, in: *Die junge Dame,* 12. August 1941 (9.27), S. 16, Werbung: Gläser Immun Strumpfwerke Siegmar, Schönau.

Abb. 57 Ohne Titel, in: *Die junge Dame,* 21. April 1942 (10.8), S. 8, Foto: Reinhold Lessmann.



Abb. 58 »Schickt | Die junge Dame | Euren Soldaten!«, in: *Die junge Dame,* 24. März 1942 (10.6), S. 1.

fotografie, die ein Brautpaar in einer Kutsche darstellte (Abb. 59, Abb. 60). Sie diente zunächst dazu, den Leser*innen zu erklären, was mit einem Foto passierte, bevor es in einer Zeitschrift abgedruckt wurde (Abb. 60). Nach der Vorstellung der Originalaufnahme im Querformat folgten Erläuterungen zur Wahl des Ausschnitts, die der »graphische Schriftleiter Werner Eggert«[266] getroffen habe, damit das Bild am Ende im Hochformat auf dem Titelblatt abgedruckt werden könne. Daran knüpfte die bildliche Präsentation verschiedener möglich gewesener Ausschnitte an, versehen mit Erläuterungen am Rande, für welchen Typ Leser*in welcher Teil des Fotos am interessantesten sei: Der Kopf des Bräutigams habe die Sekretärin der Zeitschriftenredaktion am meisten angesprochen, der Kopf der Braut mit dem Brautschmuck hingegen die Modeschriftleiterin, die Beine der Braut wiederum seien ganz nach dem Geschmack des Hauptschriftleiters der Zeitschrift: »So wie das Bild unten hätte es ausgesehen, wenn Eggert das Foto nach dem (leise geflüsterten) Wunsch des Hauptschriftleiters veröffentlicht hätte«.[267]

266 *Die junge Dame*, 19. Dezember 1939 (7.51), S. 7.
267 Ebd.







Ein Märchen aus dem Alltag



… und jetzt ein

Feldpostbrief in Versen.



Abb. 59 Ohne Titel, in: *Die junge Dame,* 19. Dezember 1939 (7.51), S. 1, Foto: Terra.

Abb. 60 »Quäle nie ein Bild zum Scherz, denn es fühlt wie du den Schmerz!«, in: *Die junge Dame,* 19. Dezember 1939 (7.51), S. 7, Foto: Terra.

Abb. 61 »Ein Märchen aus dem Alltag«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung,* 23. Dezember 1943 (52.51), S. 611, Fotos: Urh. unbekannt.

Abb. 62 Ohne Titel, in: *Die junge Dame,* 11. August 1942 (10.16), S. 15, Fotos: Reinhold Lessmann, Heinz Schröter.

Wenn nun der Wunsch auch »leise geflüstert« wurde, als Resultat war der Ausschnitt, der nur die Beine abbildete, um einiges größer als auf der Titelseite reproduziert worden, wohingegen die beiden Köpfe des Brautpaares kleiner als auf dem Titelblatt im Heftinneren wiederholt wurden. Zudem waren die Reproduktionen der Originalaufnahme, der beiden Köpfe und des Titelblatts wie ein Teil einer ovalen Rahmung von links oben nach rechts unten um die Frauenbeine herum angeordnet und erschienen eher als Passepartout denn als inhaltlicher Gegenstand der Reportage. Am Ende wurde dann im Text zwar erläutert, dass für das Titelbild so viel wie möglich von der ursprünglichen Aufnahme erhalten bleiben sollte, damit ebenfalls so viele Betrachter*innen wie möglich auf ihren Geschmack kommen könnten. Entgegen dieser sprachlichen Aussage war jedoch über die visuelle Aufteilung davon auszugehen, dass die Reportage weniger Einblick in die Entstehung einer Titelseite geben wollte, als vielmehr vor allem die Blicklenkung auf die Frauenbeine in Bildern thematisierte, selbst wenn die Fotos mehr als nur Beine abgebildet haben mögen.

Dass ausgerechnet der »Hauptschriftleiter« sich nur für die Frauenbeine im Titelbild interessierte und der zweite Mann als grafischer Leiter die Entscheidung traf, den Beinausschnitt größer als die anderen Bildausschnitte abzudrucken, war kein Zufall. Ab 1939 und damit unmittelbar mit Kriegsbeginn war Hans Huffzky[268] Hauptschriftleiter der Frauenzeitschrift, ab 1940 befand er sich im Feld, worüber ebenfalls in zahlreichen Varianten in der *Jungen Dame* wiederholt berichtet wurde.[269] Männern, denen im Dezember 1939 unmittelbar der Kriegseinsatz bevorstehen konnte, darauf richteten jedenfalls die Gesten der Illustrierten die Aufmerksamkeit, konnte durchaus gestattet sein, öffentlich zum Ausdruck zu bringen, dass sie am meisten der Anblick der Frauenbeine interessierte. Die öffentliche Äußerung erotischer Bezüge war einerseits vor allem für Männer in Zivil nicht selbstverständlich, wie die Betonung im Text nahelegte, dass der Wunsch nur »leise geflüstert« werden konnte. Andererseits war Soldaten problemlos nicht nur erlaubt, ihre Wünsche nach Frauenbeinfotos zum Ausdruck zu bringen, sondern diese mit weiterführenden Anspielungen zu versehen, wie im Folgenden noch darzulegende soldatische Gedichte über Beinfotos verdeutlichen werden.

Der Wunsch nach einer Frauenbeinfotografie war demnach keine Ausnahme von der auch in weiteren Heftausgaben oder Zeitschriften gebotenen Berichterstattung. In einer anderen Ausgabe der *Jungen Dame* sollten Soldaten unter der Überschrift »Geheimdokumente unseres Herzens«[270] ihre Lieblingsfotos vorstellen, die sie immer bei sich trügen: Auch hier fanden sich – neben Frauen im Badezweiteiler – Frauenbeine im

268 Hans Huffzky, geborener Johannes Oswald (1913–1978), ab 1940 PK-Wortberichter, von 1942–1944 Hauptschriftleiter der *Armeezeitung*. Während des Kriegs Hauptschriftleiter der *Jungen Dame*, nach dem Krieg Chefredakteur der *Constanze*, Mitarbeit bei der Entwicklung des Konzepts für *Petra* und *Brigitte*. Lott: *Die Frauenzeitschriften*, S. 9–122.

269 Bspw. in: *Die junge Dame*, 24. Dezember 1940 (8.52), S. 19; *Die junge Dame*, 9. September 1941 (9.29), S. 2.

270 *Die junge Dame*, 6. Mai 1941 (9.18), S. 2–3.

Foto.[271] Das Bild, dessen Ausschnitt nur die Frauenbeine zeigte (Abb. 55), stellte zudem im erläuternden Text keine persönlichen Bezüge her, sondern konzentrierte sich einzig auf die Beine – und dies vollkommen losgelöst von der Frau, deren Beine fotografiert wurden: Das Bild zeige, laut dem sich als Soldat im Feld befindenden Bildberichter Willi H., der das Foto ausgesucht habe, »das Paar Beine, das ihm bei allen Fronttheaterveranstaltungen im Osten, Westen und auch im Norden am stärksten aufgefallen war.«[272] Und die *BIZ* veröffentlichte beispielsweise oberhalb einer Beinfotografie einen fotografierten Soldaten, der, offensichtlich erfreut, zwei Paar Frauenschuhe in den Händen hielt (Abb. 61). Die Bildunterschrift dazu betonte, wie selten der Anblick von Frauenbeinen für sich im Krieg befindende Männer sei: »Was soll denn das? Lächelnd betrachtet der Soldat an der Ostfront einen Fund, zierliche Gebilde, die sich im Reich der Knobelbecher wie ein Wunder ausmachen.«[273]

In einer weiteren Ausgabe der *Jungen Dame* vom 11. August 1942 fanden sich zwei Beinfotografien, die jeweils ein Beinpaar einer Frau und eines Mannes abbildeten (Abb. 62). Die Schuhe der Männer gaben das obere männliche Beinpaar als Teil eines Zivilisten, das untere als Teil eines Soldaten an. Beim ersten Foto stand das in die Luft gestreckte Frauenbein im Bildzentrum, das Männerbein, im Gras liegend, bot die Rahmung, die das Frauenbein betonte. Hierzu diente die Perspektive, die der Fotograf, der, wie die Fotografierten selbst im Gras liegend, seine Kamera in Vogelperspektive auf das Frauenbein gerichtet hatte. Das untere Foto wurde hingegen in Froschperspektive aufgenommen und verwies von den Knien abwärts auf die vier Füße. Da es kleiner abgedruckt war als das erste, schien die visuelle Blicklenkung das Bild der die Frauenbeine rahmenden »Zivilistenbeine« als Hauptfotografie, das Foto, auf dem Soldatenbeine in »Knobelbechern« zu sehen waren, als Nebenfotografie auszumachen.

Diese Lesart wurde hingegen durch die sprachliche Beigabe verändert. Zwischen beiden Fotos fand sich nämlich folgender »Feldpostbrief in Versen«,[274] dessen soldatisches lyrisches Ich sich an das Du des Frauenbeins richtete, das, im Gras liegend, nach oben gestreckt wurde:

> Liebe unbekannte Kleine,/ Dieses Bildchen deiner Beine/ Auf der wohlig-weichen Wiese/ Schafft Ideenparadiese…// Doch daß neben Dir die starken/ Zivilistenbeine parken,/ Macht mich hin und wieder flüchtig/ Auf Besagte eifersüchtig.// Deiner Strümpfe Seidenschimmer/ Macht nur noch das Leiden schlimmer,/ Weil wir solche sehr verehrten/ Gegenstände längst entbehrten.// Dieserorts umhüllt meist volle/ Sowjetmädchenwaden Wolle,/ Und man merkt, wenn man mal rankommt,/ Was doch auf Verpackung ankommt!// Sollte ich auf Urlaub kommen,/ Habe ich mir vorgenommen,/ Von dem Rock bis zu den Sohlen/ Unverschämt viel nachzuholen,// Und ich hoffe, auf den Bänken/ Unsres Parks wird Dich nicht kränken,/ Daß die Beine deines Recken/ Nur in Knobel-

271 Ebd., S. 3.
272 Ebd.
273 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 23. Dezember 1943 (52.51), S. 611.
274 *Die junge Dame*, 11. August 1942 (10.16), S. 15.

bechern stecken.// Wenn wir wieder in Zivil sind,/ Und der Wünsche dann soviel sind…/ Darf ich es vielleicht dann wagen/ Dir die Wünsche vorzutragen?[275]

Der Unterschied zwischen zivilen und militärischen Männern wurde an der Möglichkeit festgemacht, sich schlanken, deutschen, in Seidenstrümpfen gekleideten – statt etwa sowjetischen, laut dem Gedicht stets in Wolle eingepackten und zudem kräftigeren – Frauenbeinen nähern zu können. Biete sich den Soldaten im Krieg dieser Anblick nur bei Schaustellerinnen des Fronttheaters oder in der kurzen Zeit des Heimaturlaubs, so hätten Zivilisten den Vorteil, sich alltäglich in Gegenwart deutscher Frauen zu befinden. Auch in Fragen der Attraktivität erfuhren die Zivilisten einen Vorteil, wie die Formulierung »starke Zivilistenbeine« hervorhob, stellte man sie gegen das Wort »Knobelbecher«, womit die Soldatenstiefel bezeichnet waren und die vom lyrischen Ich als ästhetischer Mangel ausgewiesen wurden. Doch hier hörte der Vorsprung auf, den Männer außerhalb des Kriegsdienstes in Punkto Liebesfragen hätten. Soldaten könnten laut diesen Versen selbst dann, wenn das »Du« des Gedichts gerade mit einem Zivilisten ausging, sollten sie auf Urlaub sein, dennoch versuchen, ihre Beine nicht nur anzusehen, sondern auch an sie »ranzukommen«.

Zumindest hoffte das lyrische Ich, das Du, welches über ein Pars pro Toto auf Frauenbeine reduziert wurde, nicht nur zu treffen, sondern sich mit ihr auf einer Parkbank vergnügen zu dürfen. Deutlich wurde, dass erotische Kontakte zwischen deutschen Soldaten und Sowjetbürgerinnen stattfanden – wobei das Wort »rankommen« nicht nur auf Annäherungen im gegenseitigen Einverständnis bezogen sein musste, sondern auch die Möglichkeit beinhaltete, von deutschen Soldaten verübte Übergriffe und Vergewaltigungen einzubeziehen.[276] Ob der deutschen Frau seine Militärstiefel gefallen würden, überließ das lyrische Ich ihrer Einschätzung (und stellte diese Frage bei den »Sowjetmädchen« nicht). Doch war dies eine rhetorische Frage, denn die letzten Verse gaben ebenfalls an, dass auch Soldaten nach dem Krieg wieder zivile Schuhe tragen könnten und die Konkurrenz mit zivilen Männern erledigt sei.

Offener blieb die Frage, ob das Ich von seinen geheimen Wünschen erzählen dürfe. Dass der Mann, war er erst Soldat, darauf hoffen konnte, dass Frauen seinen Wünschen nachkamen, war, wie oben dargelegt wurde, wiederholt in der *Jungen Dame* angesprochen worden. Durch den Kontext des zeitgenössischen Diskurses in der Frauenzeitschrift war durchaus möglich, die im Gedicht wiedergegebenen Gedanken so zu verstehen, dass die Eifersucht auf die »Zivilistenbeine« sich in Grenzen hielt und nur »hin und wieder flüchtig« auftauchte. Das beschriebene »Leiden«, das »schlimmer« werde, entstand viel eher durch den Anblick der im Gedicht über die Seidenstrümpfe

275 Ebd.

276 Die Forschung zu kriegsbedingter Vergewaltigung konzentriert sich bislang auf Vergewaltigungen durch die jeweiligen Kriegsgegner, vgl. bspw. Miriam Gebhardt: *Als die Soldaten kamen. Die Vergewaltigung deutscher Frauen am Ende des Zweiten Weltkriegs*, München 2016; Maren Röger: *Kriegsbeziehungen. Intimität, Gewalt und Prostitution im besetzten Polen 1939 bis 1945*, Frankfurt a. M. 2015. Untersuchungen über Vergewaltigungen von deutschen Männern an deutschen Frauen stehen noch aus, könnten aber ein anderes Licht auf bisher Bekanntes werfen.

verdinglichten Frauenbeine, »[w]eil wir solche sehr verehrten/ Gegenstände längst entbehrten.«[277] An dieser Stelle wurde das lyrische Ich zu einem lyrischen »Wir« und bezeichnete damit, in Abgrenzung zu den sich in der Heimat befindenden Männern, eine Gruppe aus sich im Krieg befindenden Soldaten. Dieses »Wir« erbrachte das Opfer, auf die körperliche Nähe zu deutschen Frauen für den Zeitraum der Kämpfe zu verzichten – das Gedicht aber versah dieses Opfer im selben Atemzug mit dem Versprechen, dass Soldaten aufgrund dieses Verzichtes doch hoffen dürften, sich – ob nun von deutschen oder sowjetischen Frauen – zu holen, wonach ihnen der Sinn stehe.

Beinfotografien wiesen in der fotografischen Geste zunächst auf ein Opfer, das Männer brachten, zogen sie in den Krieg und in die Ferne. Sie erlegten aber insofern auch den Frauen ein Opfer auf, als dass hierin die Hoffnungen der Soldaten deutlich wurden, dass die Frauen sich den Wünschen unbekannter Soldaten gemäß verhielten. Denn an mehreren Stellen wurde deutlich, dass Beinfotografien Ersatzbilder für das weibliche Geschlechtsorgan sein konnten. In einer Bilderserie aus der *Jungen Dame* wurde in verschiedenen Fotos festgehalten, wie eine Frau versuchte, trotz starkem Wind den Rock nach unten zu halten, damit ihre Unterhose nicht sichtbar wurde, was ihr auf einem Bild gelang, auf einem anderen nicht (Abb. 63). Als Antwort auf ein hier nicht näher zitiertes, von dem PK-Wortberichter Engelbert Gehlen verfasstes ›Beingedicht‹ publizierte die *Junge Dame* am 17. November 1942 ein Gedicht, in dem das lyrische Ich sich ebenfalls als ein »Wir« ausgab (Abb. 64). Dieses lyrische »Wir« gab unmissverständlich zu verstehen, dass allen klar sei, dass die im erwähnten Gedicht genannten »Ideenparadiese«, die beim Anblick von Frauenbeinen geweckt würden, die Vorstellungen auf das lenke, was zwischen den Frauenbeinen aufzufinden sei, und betonte am Ende, dass (hier vielleicht weniger als Lohn für den Dienst an der Front, dafür umso mehr als Lohn für solche Beingedichte) jedem Soldaten zu wünschen sei, dass blonde Frauen sich nach körperlicher Nähe mit ihm sehnten, und zwar so viele wie möglich:

> Engelbert, du keuscher Knabe,/ Deine hehre Dichtergabe/ hat mal wieder ›Regenbogen‹/ aus dem Füllerschaft gesogen,/ um die wohlgeformten, schlichten/ ›Birkenschlanken‹ zu bedichten./ Doch du meinst wohl nicht die Beine/ dieser Kleinen nur alleine,/ denn, soweit wir dich hier kennen,/ sind sie keineswegs zu trennen/ von zum Beispiel anderweiten Kleinigkeiten./ Schließlich lockt die intensive/ linsenfrohe Perspektive/ zu Gedanken-Konsequenzen,/ die durch deine Laune lenzen./ Immerhin – wie findst du diese/ links vermerkte Augenwiese?/ Sollten auch die andern Knaben/ (wie dein Spieß) dran Freude haben/ würden wir uns gleichfalls freuen./ Damit grüßen die Getreuen/ Dich als unsren Stellvertreter,/ in der Hoffnung daß dir später/ wenn wir dann beisammen sind,/ jedes blondgelockte Kind,/ das Du versereich beglückt,/ mächtig auf die Pelle rückt! W. K.[278]

277 *Die junge Dame*, 11. August 1942 (10.16), S. 15.
278 *Die junge Dame,* 17. November 1942 (10.23), S. 12.



Es blies der Wind ein schönes Kind ...

Der Wind hat mir ein Lied erzählt,
Wie er ein schönes Mädel quält,
Das einsam durch die Straßen geht . . .
Er ist nicht zaghaft, wie ihr seht,
Und greift in wildem Übermut
Nach dem so neuen Sommerhut.

Dann ändert er die Taktik — und
Umweht den leichten Untergrund,
Der, wenn er einmal unbedeckt,
Die meisten unsrer Mädchen schreckt:
Drum hat sie schnellstens unterdrückt,
Was andre allgemein entzückt.

Und wieder weht der wilde Mann
Jetzt Hoch und Tief gemeinsam an,
So daß das Mädel, eingeengt
Und in der Abwehr eingeschränkt,
Teils unten und teils oben schützt,
Was offensichtlich nicht sehr nützt.

meit

Der erste Schreck ist schnell gedämpft,
Der erste Kampf ist ausgekämpft . . .
Da sieht sie uns — und ist empört
Und murmelt was von „unerhört“ . . .
Doch letzten Endes, schönes Kind:
Wir waren's nicht — es war der Wind!

Moral — sofern man solche hat:
Man nehme das bewußte Blatt
Beim Anblick kurzgeschürzter Frau'n,
Die uns ja sowieso nicht trau'n,
Nicht nur vorn Mund, — auch vor die Lider,
Sonst sieht man solche Maid nie wieder!

Willi Korsch

Abb. 63 »Es blies der Wind | ein schönes Kind…« [Titel Gedicht], in: *Kamerad Frau,* 25. September 1943 (1.6), S. 16, Foto: Reinhold Lessmann.

Abb. 64 Ohne Titel, in: *Die junge Dame,* 17. November 1942 (10.23), S. 12, Foto: Reinhold Lessmann.



. . . inzwischen schickt Dir,
lieber Engelbert Gehlen, „Die junge Dame“ diesen
Feldpostbrief in Versen

Engelbert, Du keuscher Knabe,
Deine hehre Dichtergabe
hat mal wieder „Regenbogen“
aus dem Füllerschaft gesogen,
um die wohlgeformten, schlichten
„Birkenschlanken“ zu bedichten.
Doch Du meinst wohl nicht die Beine
dieser Kleinen nur alleine,
denn, soweit wir Dich hier kennen,
sind sie keineswegs zu trennen
von zum Beispiel anderweiten
ungesagten Kleinigkeiten.
Schließlich lockt die intensive
linsenfrohe Perspektive
zu Gedanken-Konsequenzen,
die durch Deine Laune lenzen.
Immerhin — wie findst Du diese
links vermerkte Augenwiese?
Sollten auch die andern Knaben
(wie dein Spieß) dran Freude haben,
würden wir uns gleichfalls freuen.
Damit grüßen die Getreuen
Dich, als unsren Stellvertreter,
In der Hoffnung, daß Dir später
wenn wir dann beisammen sind,
jedes blondgelockte Kind,
das Du versereich beglückt,
mächtig auf die Pelle rückt!

w. k.

Darüber freuen sich unsere Feldgrauen!

. . . wie Sie ja zweifelsfrei aus dem Feldpostbrief unseres Engelbert Gehlen ersehen
Auch Sie können Fotos einschicken, wenn Sie mitmachen beim

5000 Mark-Foto-Wettbewerb der „Jungen Dame“

„Fotogrüße der Heimat — für den Freund an der Front! Wir suchen Aufnahmen
den vier Themen: *Die Landschaft der Heimat / Die Heimat arbeitet / So sieht unsere Freizeit*
Kinder — Kinder. **250 Mark für ein Foto** können Sie gewinnen, wenn Sie einmal Ihr
tischfach oder Ihr Fotoalbum nach guten Aufnahmen durchstöbern!
Unsere Bedingungen finden Sie im letzten Heft der „Jungen Dame“. Mit Ihrer
am Wettbewerb erkennen Sie diese Bedingungen und die Entscheidung der
die die Preisträger bestimmt, an. — Viel Freude beim Kramen und Suchen und
beachtlichen Hauptgewinn wünscht Ihnen

„Die junge Dame“

Da es zu Kriegszeiten eher selten möglich war, so die Frauen infantilisierende Botschaft im Gedicht, dass »jedes blondgelockte Kind« den Soldaten »mächtig auf die Pelle rückt«, war dem Gedicht eine Beinfotografie zur Seite gestellt, die über den fehlenden Körperkontakt als Sublimation hinweghelfen sollte (Abb. 64). Zu Foto und Gedicht hinzu kam ein Aufruf, im Rahmen eines Fotowettbewerbs Fotos aus den vier Themenbereichen Landschaft, Arbeit, Freizeit und Kinder als Erinnerungen an die Heimat für »den Freund an der Front« einzusenden. Im vorliegenden Kontext stellte sich unmittelbar die Frage, wie viel (entblößte) Beine wohl fotografiert, eingesandt und als »Augenwiese« für diverse »Ideenparadiese« angeboten wurden? Lassen sich hierzu zwar keine Angaben finden, so lohnt es sich dennoch, einen letzten Blick auf die Formulierung des »Freunds an der Front« zu werfen und auch diese Bezeichnung in dem größeren Kontext aller Ausgaben der Frauenzeitschrift zu verorten.

Die *Junge Dame* veröffentlichte hierbei in der Rubrik »Feldpostbrief/ An Dich« wiederholt mal in Fotos, mal in Vers- und mal in Briefform Botschaften, die eine Verbindung zwischen Front und Heimat schaffen sollten, indem unbekannte Soldaten mit unbekannten »Mädeln«, so die meistverwendete Formulierung, die ebenfalls Frau-Sein und Kindheit synonymisierte, ihre Gedanken austauschten. In diesen »Feldpostbriefen« wurde deutlich, wer die Redehoheit in Bezug auf die Beziehungsgestaltung zwischen Frauen und Soldaten besaß. Den Fotografien und dem Gedicht über die Frauenbeine neben Männerbeinen waren beispielsweise zwei Feldpostbriefe zur Seite gestellt, die sich der Frage widmeten, ob denn überhaupt sich zwei völlig Unbekannte von Front und Heimat schreiben sollten oder ob dies zu verurteilen sei, da zu offensichtlich Hoffnungen auf etwaige emotionale oder körperliche Annäherungen damit verbunden seien. Eine junge Frau »im Alter von ungefähr 17 bis 18 Jahren«[279] wurde von einem Autor, der mit Oberstleutnant Erich Faltlhauser unterschrieb, gerügt, da sie an einem regen Briefaustausch mit ihm beteiligt war, diesen aber beendete, als sie erfuhr, dass er bereits mit einer anderen Frau verlobt sei und kein Interesse daran habe, diese Verbindung aufzulösen. »Gott sei Dank denken nicht alle Briefschreiberinnen in der Heimat, die einem unbekannten Soldaten eine wirkliche Freude machen wollen, gleichermaßen!«,[280] kommentierte Faltlhauser. »Ich weiß das aus anderen Fällen. Und nicht jeder Soldat, dem der Zufall einen solchen Brief in die Hände weht, vermutet nun sofort hinter so einem Mädchen, daß es nur aus Heiratslust oder zum Versuch einer Annäherung schreibt.«[281] Und er verknüpfte dies mit folgendem Rat an jedes »Mädel« als künftige Briefeschreiberin,

> das nicht irgendeinen kleinen ›Hintergedanken‹ bei der Aufnahme des Briefverkehrs mit einem unbekannten Soldaten hegt, sich hinzusetzen und ganz ungezwungen zu schreiben. Schreibt frisch von der Leber weg und sprecht Euren Soldaten gleich mit dem vertrauten ›Du‹ an, dann habt ihr den Kontakt zu uns, der notwendig ist, und dann haben

279 *Die junge Dame*, 11. August 1942 (10.16), S. 15.
280 Ebd.
281 Ebd.

> wir die Gewißheit, daß Ihr in der Heimat noch immer so seid, wie wir Euch kennen: frisch und lieb![282]

»Frisch und lieb«, also im starken Kontrast zum Erlebten an der Front, sollten die Frauen den Soldaten schreiben und, so machte Faltlhauser ebenfalls in dem zitierten »Feldpostbrief« der *Jungen Dame* deutlich, so viel wie möglich von sich selbst preisgeben. Ein auf derselben Seite in der *Jungen Dame* veröffentlichter Feldpostbrief eines Unteroffiziers namens Thorwald Wisstoff offenbarte, welchen Grund dies haben könnte:

> Wir haben täglich so viel Schmutz um uns, sehen nur sonnenblumenkernkauende ›Gestalten‹, der Dienst ist hart, und ich weiß, daß in jedem von uns jüngeren Feldgrauen abends auf dem Lager die Sehnsucht im Herzen brennt, mal eine kühle, liebe Hand auf der heißen Stirn zu fühlen, mal ein paar nette Worte von einer Kamerad-i-n zu hören. Schreibt uns! Bringt uns die Heimat nah. Wenn der Urlaub kommt, und der Pfeil Amors sollte einen alten Krieger auf die Knie zwingen, dann sei der Vorsehung gedankt.[283]

Dass sich aus den brieflichen Annäherungen, die zunächst als Ablenkung und Erholung vom Kriegsalltag ein dringendes Bedürfnis seien, das jedem Mann zustehe, den der »Schmutz« im Kriegsalltag habe altern lassen, am Ende doch auch Liebesgefühle entwickeln könnten, ist demnach keineswegs ein Tabu. Darauf hoffen dürften die Frauen jedoch nicht – ob, und wenn ja, welche Verantwortung Soldaten einer Frau gegenüber übernahmen, entschieden laut der Zeitschrift ganz allein sie selbst, und zwar unabhängig davon, wie weit sie schon gegangen seien.

Auf der anderen Seite sei es das Gebot der Stunde, dass die Frauen es akzeptierten, wenn die Soldaten von ihren Gedanken, Gefühlen und Wünschen so wenig wie möglich schrieben: »Meine Briefe an dieses unbekannte Mädel enthielten sich jeglicher Schilderung privater Verhältnisse, da ich für sie immer nur der sein wollte, an den sie sich gewandt hatte: der unbekannte Soldat«,[284] schrieb hierzu Faltlhauser, der in seinem Schreiben insgesamt deutlich machte, dass er zwar keine Liebesabsichten hege, aufmunternde Worte von unbekannten Frauen hingegen durchaus erwünscht seien, diese aber keine Hoffnung auf seine Antwort setzen sollten. Denn an anderer Stelle fügte er hinzu: »Nicht immer wird die Antwort an das Mädchen in der Heimat so sein können, wie sie vielleicht erhofft ist.«[285] Damit versuchte Faltlhauser, ein spezifisches Machtverhältnis zu sichern. Seiner Geste militärisch notwendiger Verschwiegenheit setzte er die Aufforderung zur Transparenz der Briefeschreibenden entgegen. Sein Feldpostbrief unterstrich, dass Frauen das Opfer erbringen sollten, sich den Soldaten zu öffnen, ohne im Gegenzug dasselbe von ihnen erwarten zu können. Letztlich müssten sie akzeptieren, dass sie weder Beziehungswünsche noch die Hoffnung auf ebenso

282 Ebd.
283 Ebd.
284 Ebd.
285 Ebd.

aufrichtige Antworten der Soldaten hegen sollten. Gelinge ihnen dies nicht, drohe ihnen ein schlechtes Ansehen unter den Soldaten sowie der Verlust des Brieffreundes.

Dass auf männlicher Seite durch den Kriegseinsatz andere Regeln galten, verdeutlichte der bereits zitierte Feldpostbrief des Unteroffiziers Wisstoff, der davon erzählte, wie er sich in seine Brieffreundin verliebt habe und sie daraufhin in seinem Heimaturlaub persönlich kennenlernen wollte, was letzten Endes zu einer Verlobung führte. Auch er aber betonte, dass die Heiratsabsichten niemals von der Briefeschreiberin hätten kommen dürfen: »Doch glaubt mir, liebe junge Damen, hätte die Farbe der Augen, die ›wohlproportionierte‹ Figur, die Haarfarbe und der Schwung der Lippen den Inhalt des ersten Briefes ausgemacht, ich hätte ihn unter die Rubrik der spekulativ-absichtsvollen Schreiben eingereiht und mich danach verhalten.«[286]

Fotografische Darstellungen als Sublimation erotischer Bedürfnisse, die durch räumliche Distanz zwischen deutschen Männern und Frauen erzwungen wurde, fehlten bis ins Jahr 1945 in den Illustrierten nicht.[287] Vor allem die Zeitschrift *Kamerad Frau* ging durchaus kreativ mit der »Heimat-Front-Verbindung« um, wenn beispielsweise ein Bericht über die »Saunawonne«,[288] so der Reportage-Titel, auch Nacktfotos zeigen konnte (Abb. 65).

Je vier Fotografien waren in dieser Reportage einer der beiden Fronten gewidmet, welche Uneingeweihten die in Deutschland noch nicht sehr verbreitete Saunakultur und deren Vorzüge für Gesundheit, Körper und »Volkshygiene«[289] näherbrachte. Die Fotografien, welche auf saunierende oder duschende Frauen verwiesen, wurden größer reproduziert als die vier als Streifen angeordneten Fotografien saunierender oder sich im Schnee abkühlender Soldaten. Die erste Fotografie füllte die gesamte erste Seite aus (Abb. 65, links). Zu sehen war auf ihr eine in der Halbnahen fotografierte nackte Frau, die mit nach oben angewinkelten Armen und nur mit einer Badehaube bekleidet eine Dusche nahm. Der Bereich ihres durch die leichte Drehung des Körpers zur Kamera potenziell sichtbaren Geschlechtsorgans war vom Text der Reportage so verdeckt worden, dass er zwar noch durchschien, nicht aber mehr im Detail zu erkennen war.

Ab dem Bauchnabel stand die Fotografie im Vordergrund der Seite und wurde von keinem Text mehr verborgen. Ihr Kopf und die im Foto links erscheinende Brust waren dem Fotografen zugewandt. Da die Kamera eine Bauchnabelperspektive einnahm, durch welche der gesamte Körper zur Geltung kommen konnte, blickte die Frau mit geschlossenen Augen nach unten Richtung Kamera. Ein zufriedenes Lächeln zeichnete sich auf ihrem Gesicht ab. Ihre körperliche Geste, die darin bestand, dass ihre Arme nach oben gestreckt waren, um in den vollen körperlichen Genuss der Dusche zu kommen, wobei gleichzeitig ihr Kopf sich leicht an die linke Armbeuge lehnte,

286 Ebd.

287 Bspw. stand unter der Fotografie einer breitbeinig das Flugzeug einwinkenden Frau: »Da schmunzelt der Pilot: Wer winkt denn heute meine Maschine ein? Lust und Liebe zur freiwillig übernommenen Aufgabe spricht dem neuen Startposter aus den Augen.« *Berliner Illustrierte Zeitung*, 18. Januar 1945 (54.3), S. 35.

288 *Kamerad Frau*, 25. Oktober 1943 (1.7), S. 8.

289 *Kamerad Frau*, 25. Oktober 1943 (1.7), S. 8.


SAUNAWONNE

Abb. 65 »Wie ein Bad in Sekt und Sonne empfinden Sie die Saunawonne«, in: *Kamerad Frau,* 25. Oktober 1943 (1.7), S. 8–9, Fotos: Münchener Bildbericht (4), Mauritius (2), Presse-BildZentrale, Weltbild, Atlantic.

unterstrich das Wohlbefinden und die Gelassenheit der Fotografierten. Die visuellen Inszenierungen spielten damit, durch den Wechsel von Zeigen (der Brüste) und Verbergen (des Geschlechts) erotische Fantasien anzuregen.

Die verbleibenden sieben Fotografien waren mit Nummern versehen, zu denen eine Bildlegende jeweils hinzufügte, warum zu sehen war, was zu sehen war: Bei den Fotos der Frauen wurde erklärt, dass die Fotografierten sich mit »Badebast«[290] abrieben, damit die anschließende »kalte Dusche wie Sekt«[291] wirke, dass sie sich darüber freuten, dass die Waage nach der Sauna weniger anzeige und dass sie darüber staunten, dass die Temperatur über 70 Grad betrage. Bei den Erläuterungen zu den Soldaten wurde erklärt, dass »die Sauna ein ständiges Rüstzeug geworden«[292] sei, durch das sie »gute Stimmung, […] innere Besinnung und Erquickung, Widerstandskraft und Abhärtung gegen Rauheiten des Wettergottes«[293] fänden. Ebenso wurde erwähnt, dass die Sauna der Front ohne »Luxus, mit ganz einfachen Mitteln«[294] jeweils aufgebaut werde, der Schnee statt einer fehlenden Dusche für die Abkühlung sorge und dass nach der

290 Ebd., S. 9.
291 Ebd.
292 Ebd.
293 Ebd.
294 Ebd.

Kälte ein erneuter Saunagang noch wohlbringender sei. Deswegen »schwingt Toni noch einmal die Birkenbüschel, ehe er kalt geduscht in Uniform und Stiefel steigt.«[295]

Deutlich wurde hier, dass die beiden homosozialen Räume der Soldatensauna und der Frauensauna nicht nur räumlich voneinander entfernt lagen, sondern auch unterschiedlich ausgestattet waren. Der natürlichen Sanftheit nackter Frauen war die natürliche Härte der nackten Krieger im Schnee bewusst als Gegenteil zur Seite gestellt. Doch gleichzeitig näherten sich in diesem Bildbericht beide Fronten einander an, indem Frauen und Männer nicht nur ganz »natürlich« und durchaus erotisch ansprechend dasselbe machten, sondern die »Heimatfront« gar von der »Kriegsfront« lernte und anfinge, Techniken soldatischer Entspannung selbst zu übernehmen. Doch nicht nur im Saunabericht kamen sich Front und Heimat, Frauen und Soldaten näher.

So berichtete beispielsweise der PK-Wortberichter der *Jungen Dame*, Engelbert Gehlen, der die Antwort in Versen für sein Beingedicht erhalten hatte, in der Heftausgabe vom 4. März 1941 davon, wie er und sein Kamerad Schäng in einem als Wettkampf mit Marinesoldaten ausgeführten Flirt mit drei Däninnen als Sieger hervorgingen. Sie führten danach, so Gehlen in dem wie eine Kurzgeschichte verfassten Bericht von der Front, Vera, Rigmar und Jolaan zu einem Spaziergang aus, um ihnen ihre Feuerstellung zu zeigen,

> als urplötzlich ein Höllenlärm losbrach […]. Von den Kriegsschiffen heulten die Sirenen, Leuchtraketen jagten ihre flimmernden Sterne über das Wasser, die Flak auf einer dem Hafen vorgelagerten Insel hatte ihre Scheinwerfer senkrecht in den Nachthimmel gestellt und schoß wie irrsinnig auf das englische Flugzeug, das plötzlich wie ein blinkender Silberstrich im Lichtkegel auftauchte.[296]

Diese Situation wussten nun Schäng und Gehlen unmittelbar auszunutzen, da die Kriegsgewalt ihnen als erfahrene Krieger gerade im Gegensatz zu den drei Frauen, die als ängstliche Mädchen skizziert wurden, zu erotischem Kapital verhalf:

> Mit einem Schrei waren Jolaan und Rigmar in meine Arme geflüchtet und versteckten ihre Köpfe an meiner jeweiligen Brusthälfte. Vera tat dasselbe bei Schäng, der mir einen verklärten Blick zuwarf und beruhigend mit der Hand über das Haar des Mädchens fuhr. Auch ich tat mein mögliches. Ich preßte die beiden herrlichen Geschöpfe an mich und sagte, sie möchten bloß keine Angst haben, es könne sich nur um Sekunden handeln, dann mache der Tommy[297] Schwimmübungen in der Nordsee. Jedesmal, wenn eins der Mädchen den Kopf hob, um zu sehen, ob die Szene noch taghell erleuchtet sei, nahm ich die Gelegenheit wahr, um mir einen Kuß zu ergattern. Das war ein hübsches Spiel, und

295 Ebd.

296 *Die junge Dame*, 4. März 1941 (9.9), S. 14.

297 Der Name »Tommy« stand in Großbritannien, ähnlich wie »Bobby« mit der Bedeutung »Polizist«, seit dem Ersten Weltkrieg allgemein für Soldat. Julian Walker: *Words and the First World War. Language, Memory, Vocabulary*, London 2017, S. 188. In den deutschen Illustrierten wurde »Tommy« in diffamierender Absicht für alle Briten, also auch zivile, verwandt.

> ich hätte es gern noch länger gespielt – aber da verstummte der Lärm, es wurde wieder dunkel, und vor mir tauchten Rigmars und Jolaans Gesichter auf. Sie sahen mich mit großen, erstaunten Augen an – und ich fühlte, daß sie etwas von mir erwarteten: den entscheidenden ersten Kuß in Gegenwart der andern, die nur den zweiten bekam...[298]

Gehlen berichtete nun von seiner Schwierigkeit, sich zu entscheiden, als ihm sein Truppenchef die Entscheidung abnahm, indem er in diese Situation hinein den unverzüglichen Abzug aus Dänemark verkündete. Schäng kommentierte dies abschließend mit folgenden Worten: »Alles halb so wild, wenn man es hinterher betrachtet!«[299]

In dieser Erzählung Gehlens wiederholten sich einige der bereits genannten mythischen Figuren, die betonten, dass es bei dem Anblick von Frauen im Allgemeinen und ihren Beinen im Detail nicht nur um Sublimation eines Begehrens, das nicht erfüllt werden könne, gehe. Frauen waren hierin die infantilisierten Objekte, die es zu schützen galt, denn sie hätten einerseits Angst vor dem Krieg und benötigten deswegen starke, erfahrene Soldaten an ihrer Seite, die ihnen Sicherheit und Schutz nicht nur bieten, sondern auch aktiv erkämpfen könnten. Als Lohn dafür bliebe den Soldaten der Heldenstatus und darüber die außerordentliche Möglichkeit, zu küssen und zu berühren, wen und wie viele sie wollten. Am Ende zogen sie doch immer weiter in die nächste Schlacht, um die nächsten Frauen zu retten. Damit die Männer aber nicht zusätzlich zu ihrer Bereitschaft, ihr eigenes Leben aufs Spiel zu setzen, das Opfer einer sexuellen Enthaltsamkeit erbringen müssten, oblag es den Frauen, sich ihnen anzubieten, erhielten sie die Gelegenheit, sich aber nicht zu grämen, sollte der Soldat eine andere für sein persönliches Liebesglück auserwählt haben oder noch auswählen wollen.

Diesem Ansatz, die Repräsentation des Kriegsgeschehens mit eigentlich unmoralischen, schlüpfrigen Anspielungen zu versehen, folgten die Dienstvorschriften D 656/27 und D 655/27 der Wehrmacht, bekannter unter den Namen »Tigerfibel« und »Pantherfibel«, die von dem Generalinspekteur der Panzertruppen Heinz Guderian zu Ausbildungszwecken für den Umgang mit den mit Raubtiernamen versehenen Panzerkampfwagen »VI Tiger« und »V Panther« am 1. August 1943 beziehungsweise am 1. Juli 1944 erlassen und im Elsner-Verlag herausgegeben wurden.[300] Das Motto der »Tigerfibel« schien auch der »Pantherfibel« voranzustehen: »Griesgrämig plagt sich nur der Tor/ Der Tigermann lernt mit Humor«.[301] Die meist in Reimen gehaltenen, sprachlich einem Truppenjargon angepassten Anleitungen zur Panzerbedienung und die Karikaturen und erotischen Zeichnungen, die sie begleiteten, nahmen in der »Pantherfibel« zu und verdrängten nahezu die in der »Tigerfibel« noch vermehrt enthaltenen technischen Darstellungen. Denn die in der »Tigerfibel« angegebene Moral

298 *Die junge Dame,* 4. März 1941 (9.9), S. 14.
299 Ebd.
300 Diesen Hinweis verdanke ich Olli Kleemola.
301 Dienstvorschrift D 656/27: *Die Tigerfibel*, Reprint der Originalausgabe von 1943, Dresden 2014, S. 7.



Abb. 66 »Die Tigerfibel«, Dienstvorschrift D 656/27, o. O. 1943, o. S. [Reprint Melchior Verlag 2009].

änderte sich in der »Pantherfibel« nicht: »Selbst Moralisten und Moral/ sind unmoralisch manches Mal!«[302]

In der »Tigerfibel« fand sich beispielsweise eine Seite, welche die Schwachstelle des Panzers – oder doch des Soldaten? – benannte: »Er ist von außen nicht kaputt zu kriegen – aber von innen …«[303] (Abb. 66). Diese wie eine Überschrift in deutscher Sütterlinschrift, fett und überwiegend schwarz, aber »außen« und »innen« in roten Buchstaben gedruckte Angabe wurde ergänzt durch einen weiteren, nicht mehr fett gedruckten Satz in Antiqua: »Die Gefahr sitzt in der Wanne!«[304] Erst durch den weiteren Kontext der Seite ließe sich fassen, was mit »Er«, »Gefahr« und »Wanne« und damit insgesamt durch die beiden Sätze zu verstehen gegeben wurde. Die beiden Bilder, welche die Schrift begleiteten, boten aber zwei vollkommen unterschiedliche Interpretationen an. Setzte man die Aussagen in den Zusammenhang mit der schwarz-roten Zeichnung links neben den Sätzen, die eine Frau in einer Badewanne darstellte, deren nackter Oberkörper sowie Mund und rechte Gesichtshälfte in Rot dargestellt waren, bezog sich das »Er« in der Überschrift möglicherweise auf einen Soldaten, das Wort der »Gefahr« wurde zu einem Synonym für eine (entblößte) Frau. Nahm man die Fotografie unterhalb der Sätze als Kontext, die das Innere des »Tiger«-Panzers darstellte, so war mit »Er« der Panzer und mit »Gefahr« der feindliche Angriff, der auf die Schwachstelle des Panzers zielte, gemeint.

Dass die Frau in der Wanne eine Gefahr darstellen könnte, ergab jedoch nur Sinn, setzte man die Aussage in Verbindung mit der Panzerfotografie. Die Zusammen-

302 Ebd.
303 Ebd., S. 6.
304 Ebd.



Abb. 67 »Die Pantherfibel«, Dienstvorschrift D 656/27, 1944, o. S. [Reprint Dirk-René Trampeau, Berlin o. Z.].

stellung von Schrift, Zeichnung und Foto löste den scheinbaren Widerspruch wieder auf und erzählte Zusammenhänge, die nicht eindeutig benannt, aber doch eindeutig lesbar wurden: Wurde der Soldat von einer Frau abgelenkt, achtete er nicht mehr ausreichend auf die Schwachstelle seines Panzers und gab dem Feind die Chance, ihn zu vernichten. Lieber sollte der Soldat die nackte Frau in Zeiten der Gefechte vergessen und sich dem Schutz seines Panzers widmen. Was er dann nach erfolgreich beendeter Schlacht zu tun beliebte, blieb offen. Auch hier stand einerseits der durch den Krieg auferlegte Verzicht auf jegliche Intimitäten im Vordergrund, indem – diesmal nicht durch Beinfotografien, sondern durch Zeichnungen – an erotisch aufgeladene Frauenkörper erinnert wurde, der direkte Kontakt aber durch mediale Präsentation beziehungsweise die Verbindung zwischen Soldaten und Kriegswaffen ersetzt wurde. Auch die Panzeranleitungen vollzogen Gesten, die in den hier zitierten Beispielen eine Verbindung zwischen Frauen und Panzer nachzeichneten. Dass gerade in dieser Parallelisierung sowohl Frauen als auch Waffen als Liebesobjekt entstanden, soll abschließend beispielhaft an einer Darstellung zur richtigen Pflege des »Panthers« dargestellt werden (Abb. 67). Überschrieben mit dem Wort »Reibung« stand neben einer Zeichnung, in der ein Mann im Bademantel lächelnd eine tropfnasse, in einem Badezweiteiler nur knapp bekleidete Frau mit erhobenen Armen mit einem Handtuch an ihrem nackten Bauch abtrocknete, in Versen Folgendes zu lesen:

> Hier siehst Du, diese Dame wird/ Nach kaltem Bade abfrottiert./ Sie kam vom Bad vor Kälte bebend,/Die Reibung wirkt daher belebend;/ Denn sie bringt Wärme in die Glieder,/ Das hebt die Lebensgeister wieder./ So ist die Reibungswärme herrlich,/ Jedoch zu

> stark ist sie gefährlich,/ Sie könnte zur Verbrennung führen./ Dagegen hilft nur eines: Schmieren.[305]

Gemäß der Angabe in der »Tigerfibel« – »Lies aufmerksam die Tigerfibel,/ sonst geht es Deinem Tiger übel«[306] – wurde auch in der »Pantherfibel« die Panzerpflege des Modells »Panther« vorgeführt. Im Gedicht wurden »Dame« und »Panzer« gleichgesetzt, indem die ersten vier Verse sich eindeutig auf die Zeichnung bezogen, der Sinn der folgenden Verse sich aber allmählich einer drohenden Überhitzung des Motors eines Panzers annäherte. Die Aufforderung zum »Schmieren« bezog sich zunächst auf den Panzer, der regelmäßig mit Öl befüllt werden sollte – konnte aber auch die nasse Frau, die mit einem Handtuch abgetrocknet wurde, meinen. Bereits zur Weimarer Republik war als Teil der FKK-Kultur das populäre, von Hans Surén entwickelte Programm der Nacktgymnastik sehr beliebt, bei dem unter anderem »Frottierübungen« eine wichtige Rolle spielten, die sowohl eine Massagetechnik als auch eine Anleitung zur Körperpflege durch Rasieren und Einölen beinhalteten.[307] Da Surén seine »Deutsche Gymnastik« der Gesundung des deutschen Volkskörpers verschrieben hatte, blieben seine Methoden während des Nationalsozialismus beliebt. Die hinter dem Gedicht liegende Geste konnte demnach über die Verbindung von einem Handtuch, das einen Körper frottierte, und Öl, mit dem ein Körper massiert wurde, an zeitgenössisch verbreitete Nacktgymnastik erinnern. Der dahinterliegende Fingerzeig machte darauf aufmerksam, dass ein Panzer durchaus so viel liebevolle Pflege benötige wie ein gesund zu haltender Körper.

Wie eine »Dame« sollte der »Panther«-Panzer demnach zwar durch Reibung stimuliert werden, jedoch sollte der Soldat darauf aufpassen, dass die Reibung nicht zu stark werde. Um hierdurch entstehenden Motorschäden vorzubeugen, wurde der Soldat dazu angehalten – einen Panzer – durch die Parallelisierung im Gedicht aber wahlweise auch eine Frau – zu ölen. Wie dies beim Panzer des Modells »Panther« funktionierte, erklärte dann noch kurz eine Anleitung unter der Zeichnung, versehen mit einem technischen Bild. Die Analogien zwischen Erotik und Panzerpflege ließen am Ende den »Tiger« und den »Panther« ebenfalls als Erotikobjekt erscheinen, gleichzeitig die Bedienungsanleitung zur Pornografie werden, in der sowohl Panzer als auch Frauen durchaus, wurden sie nur richtig behandelt, genau das leisteten, was der Soldat sich von ihnen erhoffte.[308] Solcherart wurden einerseits Waffen und Frauen

305 Dienstvorschrift D 65/27: *Die Pantherfibel*, Reprint der Originalausgabe von 1944, hg. v. Dirk-René Trampenau, Berlin o. Zeitangabe.

306 *Die Tigerfibel*, S. 6.

307 Hans Surén erhielt unter anderem Unterstützung von Walter Darré, kommandierte dadurch etwa ein Kriegsgefangenenlager in Südfrankreich, bis er wegen freizügigen Onanierens auf der Terrasse aus der NSDAP ausgeschlossen und inhaftiert wurde. Nach dem Zweiten Weltkrieg war er unter anderem Ehrenmitglied des Deutschen Sportlehrer-Verbandes. Vgl. hierzu Maren Möhring: Nacktheit und Leibeszucht. Die FKK-Praxis im Nationalsozialismus, in: Paula Diehl (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus*, München 2006, S. 213–215.

308 Stefanie Schüler-Springorum weist daraufhin, dass eine pornografische Verknüpfung mit Antisemitismus vor allem im *Stürmer* auch schon vor dem deutschen Angriffs- und Vernichtungskrieg verbreitet war. Dies.: Geschlecht und Gewalt, S. 218–220.

als gleichwertig und folglich miteinander austauschbare Attribute der Männlichkeit vorgeführt – Frauen demnach verdinglicht, Waffen personalisiert und mit Begehren aufgeladen. Andererseits zeigte sich aber eben keine auf Parität beruhende Gleichheit von Heimat und Front. So, wie der heroische Soldat Herr der Waffengewalt im Kampf war, so sah er sich gleichermaßen in der Verfügungsgewalt über die deutschen Frauen in der Heimat.

Die ständig angedeutete Übergriffigkeit der Soldaten verdeutlichte die Ambivalenz der soldatischen Gewalt gegenüber Frauen. Denn dies rekurrierte nicht nur auf die potenzielle Gewalt, die deutsche Frauen durch die Gegner im Krieg erleiden könnten, wie es noch beim Foto der beiden Frauen im Badezweiteiler am See evoziert worden war.[309] Gemeint war auch die Gewalt der deutschen Soldaten. Ähnlich einer Schutzgelderpressung wurde hier mindestens angedeutet, dass deutsche Männer, indem sie deutsche Frauen vor der Gewalt des Gegners schützten, selbst fähig waren, Gewalt gegenüber den Frauen – etwa den sowjetischen – in den Kriegsgebieten anzuwenden. Und mehr noch: Nahm sich ein deutscher Soldat von einer deutschen Frau, was er wollte, dann legten die fotografischen Gesten nahe, dies nicht als Gewalt anzusehen, sondern als durch sein Schutzversprechen berechtigter Anspruch. Das Versprechen bestand darin, dass den seidenen deutschen Beinen nicht das Schicksal ereilte, das sowjetischen Frauen durch deutsche Soldaten widerfuhr – dieses Versprechen aber funktionierte nur, wenn die Frauen selbst überzeugt waren, dass Annäherungen deutscher Soldaten generell erwünscht und problemlos seien. Ob hier die fotografischen Gesten überzeugen konnten, bleibt fraglich. Deutlich aber wurde, dass die fotografischen Gesten behaupteten, die deutschen Soldaten seien Schutz vor einer Gefahr, die sie zumindest als eine mögliche Deutung der fotografischen Gesten innerhalb der Illustrierten durchaus selbst repräsentieren konnten.[310]

309 Vgl. hierzu Kapitel II.1.2. der vorliegenden Arbeit.
310 Diesen Hinweis verdanke ich Olmo Gölz.

3 Schlussfolgerungen. Heldentum als Beziehungsmuster

»Macht besitzt eine erotische Sprengkraft«, konstatierte Foucault in einem Interview mit den Cahiers du Cinéma 1974 und fügte hinzu:

> Dies stellt uns vor ein geschichtliches Problem: Wie kann es passieren, daß der Nazismus, der doch von jämmerlichen, heruntergekommenen, puritanischen Burschen und von einer Art viktorianischer – oder besser liederlicher – alter Jungfern repräsentiert wurde, daß dieser Nazismus heute überall zum absoluten Bezugspunkt der Erotik geworden ist: in Frankreich, in Deutschland, in den Vereinigten Staaten, in der pornographischen Literatur überall auf der Welt?[311]

Saul Friedländer bemerkt hierzu, dass die Verbindung von Erotik und Nationalsozialismus bereits ein zeitgenössisches Phänomen gewesen und nicht erst in der Nachkriegszeit entstanden sei. Gemäß Friedländer liege das darin zugrunde liegende Phantasma in der libidinösen Bindung des Volkes an seine politischen Führer, allen voran zu Hitler, das sich durch »fanatische Zustimmung und den Aufopferungswillen für ihn bis zum letzten Augenblick« ausgezeichnet habe.[312] Objekt dieser gesellschaftlich verbreiteten Begierden sei allerdings weniger Hitler selbst gewesen, sondern »das ganze System, das den Hintergrund abgibt, das System und die Werte, die es verkörpert.«[313]

Für Friedländer, der sich in seinen geschichtswissenschaftlichen Arbeiten vor allem mit der Verfolgung und Ermordung der jüdischen Bevölkerung durch die Deutschen beschäftigt, sind demnach nationalsozialistisches Begehren mit den verübten Verbrechen der Deutschen unmittelbar verbunden, somit die Erotik des Nationalsozialismus eng an die durch Gewalt hergestellte Macht gekoppelt statt an die Ideenwelten der Machthabenden. Auch Dagmar Herzog, die sich in ihren Publikationen als Historikerin mit der Geschichte der Sexualität im 20. Jahrhundert in Europa und den USA auseinandersetzt, konstatiert, dass der Nationalsozialismus keineswegs so prüde gewesen sei, wie in der unmittelbaren Nachkriegszeit dargestellt würde. Im Gegenteil ermunterten NS-Führungskräfte regelmäßig zu Sex vor sowie außerhalb der Ehe, und auch

311 Michel Foucault: Entretien avec Michel Foucault, in: *Cahiers du Cinéma* 251/252 (Juli/August 1974), S. 10–14, S. 10; zit. nach Friedländer: *Kitsch und Tod*, S. 77–78. Zur erotischen Aufladung des Nationalsozialismus in der Nachkriegszeit vertiefend Julia Noah Munier: *Sexualisierte Nazis. Erinnerungskulturelle Subjektivierungspraktiken in Deutungsmustern von Nationalsozialismus und italienischem Faschismus*, Bielefeld 2017.

312 Friedländer: *Kitsch und Tod*, S. 78.

313 Ebd., S. 80. Im Original kursiv gesetzt. Ebenfalls geht Elke Frietsch auf Grundlage kritisch-feministischer Lektüren Sigmund Freuds unter anderem von Christa Rohde-Dachser und Elisabeth Bronfen davon aus, dass sich im Nationalsozialismus das Begehren, in dem sich der Wunsch nach Unsterblichkeit ausdrücke, auf den Staat übertragen habe. Die Darstellung von Helden und ihren Geliebten dienten ihrer Ansicht nach im Nationalsozialismus nicht mehr nur, wie noch in der Französischen Revolution, der Mobilisierung, sondern der Darstellung der Einheit von Individuen mit der nationalsozialistischen Gemeinschaft. Vgl. dies.: Helden und Engel, S. 134–142.

Nacktbilder waren nicht verpönt.[314] Auch sie verweist darauf, dass gerade die erotische Aufladung des Körpers die Bereitschaft, Tausende Körper zu opfern, gestärkt habe.[315]

Fotografische Gesten, die auf Opferkonfigurationen zeigten, zeichneten zusammengenommen ein Bild des Heldentums als ideales Beziehungsmuster innerhalb der NS-Gemeinschaft, durch das die Kriegsgewalt eng an Erotik gekoppelt war. Betrachtet man in einer Zusammenführung der fotografischen Gesten auf das Opfer die Repräsentationen der Soldaten, der Arbeiterinnen, der Beine und der mit Frauen parallelisierten Panzer in Fotoillustrierten, wird deutlich, dass Heroisierungen vor allem über den Verweis auf das männliche Opfer Aushandlungsprozesse der Männlichkeit in Abgrenzung zur gleichermaßen diskursiv verhandelten Weiblichkeit und damit um den Platz der Soldaten in der Gesellschaft dokumentierten. Das Phänomen der Gewalt führte in den alltäglich sichtbaren Bildwelten als fotografische Geste zunächst eine radikale Trennung zwischen idealer Männlichkeit und idealer Weiblichkeit ein, das Phänomen der Liebe und Erotik verband die solcherlei Getrennten wieder, und das Phänomen der Heroisierung gab das explizit auf Gewalterfahrung gegründete Patriarchat als die ideale Verbindungsform vor. Die NS-Heldenpropaganda schuf somit Handlungsaufforderungen, welche die Wirkkraft offenbarten, die hinter den Heroisierungen in den Illustrierten stecken konnte: »[D]er Vater, der Mann, der Verlobte, der Freund, der Bruder oder der Sohn«[316] musste Gewalt ausüben und das Risiko auf sich nehmen, selbst Gewalt zu erleiden oder gar zu sterben, wollte er die Anforderungen an seine Männlichkeit erfüllen.

Kriegsverwundungen stellten in diesem Zusammenhang zwar ein soziales Konfliktpotenzial dar: Statt kämpfender Kamerad zu sein, brauchte er selbst einen; sein Körper wies ihn als leidendes Opfer aus; die körperliche sowie psychische Überlegenheit gegenüber Frauen wurde ungewiss, und in Beziehungsfragen drohte seine Verunsicherung innerhalb heterosexueller Beziehungen.[317] Fand er eine Frau und eine Arbeit, konnte er seinen Platz als Mann in der Gesellschaft behaupten. Da der Selbstbehauptungsstatus durch die Unfähigkeit, den permanent präsenten Anforderungen an seine Männlichkeit als aktiv agierender Krieger gerecht zu werden, zum Problem werden konnte, kam dem Verhalten der Frauen den Versehrten gegenüber eine große Bedeutung zu. Welche, das demonstrierten die Illustrierten in Form eines Versprechens an die männlichen Leser, dass eine Kriegsversehrtheit vielleicht höhere Bedeu-

314 Vgl. zur Nacktheit als Ausdruck der an Michel Foucaults Biopolitik ausgerichteten Kategorie der »Imaginärpolitik«, durch die über Bildwelten im Nationalsozialismus der Volkskörper geformt und die Individuen als Mitglieder des Kollektivs ausgerichtet werden sollten, aber mit Schwerpunkt auf die von Adolf Hitler entwickelten Vorstellungen und seinem Anspruch, die Masse des Volkes seinem Willen zu unterwerfen, auch Michael Gamper: Nacktes Leben – lebendige Nacktheit. Formung der Masse durch Körper- und Volkskörperpolitik, in: Paula Diehl (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus*, München 2006, S. 149–170. Zur Praxis des FKK im Nationalsozialismus und der langen, am Ende des 19. Jahrhunderts entstandenen Tradition der Nacktgymnastik vgl. Möhring: Nacktheit und Leibeszucht, S. 211–228.

315 Herzog: *Lust und Verwundbarkeit*, S. 12–14.

316 *Kamerad Frau*, Oktober 1944 (2.10), S. 9.

317 Vertiefend hierzu Marstaller: Die Erotik des Kriegsversehrten.

tung als Orden und Ehrabzeichen entwickeln könnte. Die Fotos und die Geschichten der sich sorgenden Krankenschwestern, die sich bei der Ausübung ihres Berufs mitunter in einen der Verletzten verlieben könnten, sagten ebenfalls: War er durch den Gegensatz zu ihr ein Held, blieb er ein Mann.[318] Das männliche Opfer war dabei ausschlaggebend für die weibliche Unterordnung. Dies führte zu einer »Verschiebung vom heroischen zum leidenden Opfer«[319] in den fotografischen Gesten.

Indem die fotografischen Gesten auf Beine und Panzer verwiesen, trugen sie zu einer mythischen Verschiebung der fotografischen Aussagen im Sinne Roland Barthes bei: Einerseits signalisierten sie den Verzicht beider Geschlechter auf Liebe und Erotik, da der Krieg, so schien es, die zwei voneinander räumlich getrennten homosozialen Räume der weiblichen Heimat und der männlichen Front errichtete und den Alltag aus Friedenszeit in einen Ausnahmezustand überführte. Erotik reihte sich ein in diejenige Motivgruppe, welche auf das Opfer verwies, das deutsche Männer durch ihren Kriegseinsatz leisteten. Dabei stand außer Frage, wer eine deutsche Frau für sich beanspruchen konnte: Ging es um eine Auseinandersetzung zwischen Zivilisten und Soldaten, gingen die Soldaten letztlich in den Berichten als Sieger hervor. Denn als wahre »Moralisten«, die durch ihren Kampf gegen das Böse den Verzicht auf Nähe und Alltag leisteten, stand ihnen im Gegensatz zu den Zivilisten frei, sich hin und wieder unmoralisch zu verhalten oder zu äußern. Dies radikalisierte sich mit einem immer länger andauernden Krieg, um ab Sommer 1943, in verstärktem Maße im Sommer 1944, in pornografisch-sexistischen Untertönen der Panzerbedienungsanleitungen in der Synonymisierung von Panzer und Frau als von Soldaten regelrecht zu bedienenden Geräten zu gipfeln. Im gleichen Atemzug wurden Kriegswaffen gegen Kriegsende zunehmend mit Lust- und Liebesobjekten parallelisiert.

Männer wurden demgegenüber dann, wenn sie Soldaten waren und damit als Helden galten, als zu begehrende Subjekte inszeniert. Hier setzte unmittelbar eine auf Männlichkeit fokussierte Subjektivierungsstrategie der fotografischen Gesten an, die darauf zielte, die führende Position der Männer in der Gesellschaft zu stützen. Die Anstrengungen der Zeitschrift *Die junge Dame*, die Briefe ihrer Leserinnen an Soldaten solchermaßen zu regulieren, dass sie einerseits ihr Innerstes darlegten und unbekannte Soldaten als »ihre« Helden ehrten, andererseits aber keine Hoffnung auf verbindliche Verbindungen offenbaren dürften, verdeutlichte dies. Hierüber aber avancierten die Fotos von nackten Frauenbeinen oder -oberkörpern und erotischen Zeichnungen zu einem Lohnversprechen für die Heldentaten der Männer, sei dies im Urlaub oder nach dem Kriegsende. Auf diese Weise wurde ihnen in den Illustrierten

318 Damit gab es in den Illustrierten entgegen der Analyse Kühnes, der die Frontidentitäten in der Wahl zwischen Außenseiter (die Männer, die nicht kämpfen können) und Helden (die Männer, die kämpfen können) aufteilt, eine dritte Option durch die Frauen, nämlich Männer, die zwar nicht mehr kämpfen können, aber durch eine Frau an ihrer Seite wieder Zuversicht finden und als arbeitende Leistungsträger in der »Heimatfront« der Gesellschaft dienen. Kühne: *Kameradschaft*, S. 144.

319 Sabrow: Heroismus und Viktimismus, S. 19.

durch die fotografischen Gesten versprochen, als (heimkehrende) Soldaten die Redehoheit in ihrer Beziehung zu Frauen zu behalten.

Der Kriegseinsatz enthob die Soldaten sowie die Frauen gewohnter Wert- und Normvorstellungen in Bezug auf heterosexuelle Kontakte. Der Außerordentlichkeitsstatus wurde hierbei nur dem Helden verliehen; wer – etwa durch Kriegserfahrungen oder -verletzungen – diesem Anspruch an heroische Männlichkeit nicht nachkam, blieb davon ausgespart. Doch gerade das männlich-kriegerische Heldentum forderte durch die fotografischen Gesten Frauen dazu auf, als Ausgleich zur Härte des Kriegs »frisch und lieb« zu bleiben und eine etwaige Abfuhr seitens der Soldaten, aber potenziell auch Übergriffe zu akzeptieren. Fotografische Gesten zeigten Frauen verstärkt als nie verzagende Heldenverehrerinnen, die es ihrerseits verstünden, heroische Opfer zu bringen.

Die fotografischen Gesten der Illustrierten errichteten solcherart Attraktivitätsmarker im Hinblick auf dezidiert binär und damit gegensätzlich konstruierte Geschlechter, wodurch der Unterschied zwischen Frauen und Panzern als Objekte der Männer unscharf wurde. Dies ermöglichte letzten Endes eine Subjektivierung jedes einzelnen Soldaten innerhalb einer scheinbar egalitär-heroischen Gemeinschaft der Wehrmacht: Für die eine Frau, die dem Soldaten schrieb, die ihn liebte, die mit ihm verlobt oder verheiratet war oder sein wollte, oder die, gerade weil sie ihn nicht kannte, ihm beweisen wollte, dass sie an ihn dachte, war der Soldat »ihr Held«, der eine Besondere unter den vielen an der Front. Durch den Kontakt mit Frauen könnten Soldaten sich nicht nur von ihrem »Schmutz des Kriegsalltags«[320] erholen – sie könnten sich durch weibliche Augen von der Menge abheben und sich selbst als einzigartig erfahren, so die Botschaften der Illustrierten.

Das *framing*, das die Illustrierten in den Kriegsjahren den in den Fotos repräsentierten Männer- und Frauenkörpern gaben, konstruierte nicht nur Verhaltensnormen und Handlungsaufforderungen, die Männer zur Probe ihrer Männlichkeit in den Kampf zu schicken, um die Frauen zum Erhalt ihrer Weiblichkeit vor der Gewalt zu beschützen. Die Grenzziehung zwischen dem idealen Mann als heroischem Körper in Soldatenuniform, in dem die Frauen ihre eigene Bringschuld erkennen sollten, und der idealen Frau mit ebenfalls erotischem Körper, mit schlanken Beinen, nackt, oder in weißer Schwesterntracht, die den Mann sich als Held fühlen ließ, verwies nicht nur auf die Verbindung von »Kitsch und Tod« im Nationalsozialismus,[321] sondern auch darauf, dass Heroismus als relationales Phänomen zu denken war. Die Gewalttat im Krieg als Ausweis seines Heldenstatus wurde sein Argument, die patriarchale Stellung in der Beziehung zu ihr zu sichern. Denn Illustrierte gaben als gutes weibliches Verhalten an, ihm besser gar nichts von den eigenen Wünschen und Bedürfnissen zu erzählen, um ihn, der allein für sie und ihr Bestes so viel auf sich nahm, nicht zusätzlich und unnötig zu belasten.[322]

320 *Die junge Dame*, 21. April 1942 (10.8), S. 8.
321 Friedländer: *Kitsch und Tod*.
322 Vertiefend hierzu: Marstaller: Erotik des Kriegsversehrten.

Schließlich aber wurden, wie bislang anhand exemplarisch ausgewählter Beiträge der Illustrierten dargelegt, in den Zeitschriften zur Zeit des Nationalsozialismus verstärkt die deutschen Frauen, weniger aber die männlichen, deutschen Soldaten als zu beschützendes Leben vorgeführt. Denn dass deutsche Soldaten an der Front starben, war durchaus kein Geheimnis in den Illustrierten, wie an den Bildwelten »Sein letztes Bild« zu Ehren gefallener Mitglieder der Propagandakompanien dargelegt wurde. Der Heldenstatus tröstete lediglich darüber hinweg, dass die Wahrscheinlichkeit zu sterben für wehrfähige Männer vergleichsweise erhöht war. Anders gesagt: Als Frau vom männlich-soldatischen Heldentum ausgeschlossen zu sein, erhöhte ihre Chancen zu überleben. Eine im selben Sinne wahrnehmbare Geste der Bildberichte über das Kämpfen und der Heldentode der Männer an der Front, der Bildberichte, die auf das Leiden von Frauen durch britisches Kolonialgebaren oder die emotionale Verbundenheit der Frauen zu den Soldaten hinwiesen, könnte auch dies sein: Eine scheinbar selbstlose Fürsorge der Frau, die sie dem Helden auf Urlaub und bei körperlicher Versehrtheit zuteilwerden ließ, konnte ihre Eintrittskarte in den Kreis allseits anerkannter und ebenfalls honorierter Weiblichkeit werden.

Vor allem das Motiv der Kameradschaft erwies sich als entscheidend: Hierdurch war der Wert jedes – aber auch jeder – Einzelnen in der emotionalen Verbundenheit mit den Nahestehenden abgesichert, und zwar gleichzeitig als zu den Geschlechtsgenoss*innen ebenbürtiges Mitglied in homosozial-weiblichen und homosozial-männlichen Räumen. Kameradschaft zwischen Mann und Frau war laut der fotografischen Gesten möglich, allerdings unter Abzug des Gleichheitspostulats: Die fotografischen Gesten vergrößerten das Opfer der Männer, auf räumliche Nähe zu deutschen Frauen zu verzichten, im Vergleich zu dem der Frauen, räumlich von den Soldaten getrennt zu leben und deren Platz in traditionell männlichen Berufen einzunehmen. Gerade indem Kameradschaft auf heteronormative Beziehungsformen übertragen wurde, zeigten sich die Widersprüche dieses Konzepts, das Gleichheit versprach, im Einzelfall aber auch unterlief.

Doch wurde durch die Möglichkeit sexueller Übergriffigkeit der deutsche Held auch als Täter gezeigt.[323] Übergriffiges Verhalten deutschen Frauen gegenüber sollte

323 So manche PK-Aufnahme der im BArch-Bildarchiv Koblenz aufbewahrten Kontaktbögen zeigte deutsche Soldaten, die sich zu einheimischen Frauen der eroberten Gebiete in einer körperlichen Nähe befanden, die Vertrauen voraussetzte. Nicht immer wirkte die Mimik dieser Frauen so eindeutig fröhlich, wie dies bei den in Illustrierten veröffentlichten PK-Aufnahmen von Frauen, die deutschen Soldaten Getränke, Essen oder Blumen reichten, der Fall war. Zudem lässt sich durch Kenntnis weiterer, unveröffentlichter Fotos mit teilweise diffamierenden Bildangaben auf der Rückseite auch in Bezug auf die veröffentlichten Fotos von Frauen mit Blumensträußen vermuten, dass ein überreichter Blumenstrauß auch der Versuch einer Besänftigung sein konnte, um Schlimmeres zu verhindern. Vgl. hierzu etwa eine im September 1939 während des Polenfeldzugs getätigte Aufnahme, auf der eine Frau umringt von einer Gruppe Männer zu sehen war, deren Körper und/ oder Hände den Körper der Frau berührten, mit der Aufschrift auf der Rückseite: »In einem Quartierdorf in Polen begegneten diese Panzerfahrer einer Zigeunerin, deren Geschwafel für sie eine lustige Abwechslung war.« Die Männer lachten auf dem Foto, die Frau nicht. Bild 101I – 012 – 0037 – 31A, PK-Wagner, BArch-Bildarchiv Koblenz.

zwar sehr deutlich nicht als solches bezeichnet werden, dies hinderte aber nicht daran, dass auch dies in den Illustrierten zum Vorschein kam. Wie an den »Sowjetwaden« aufgezeigt wurde, trat auch der deutsche Held als Sexualtäter in den eroberten Gebieten auf – und symbolisierte selbst den Täter, vor dem er die deutsche Frau eigentlich beschützen sollte. Denn sollte sich ein Sowjetbürger an deutschen Frauen vergreifen, dann durfte nicht nur, dann musste – im Sinne der Opferlogik – dies kundgetan werden, wie noch zu zeigen sein wird. Die Gewalt, welche die Deutschen in die Welt trugen, verdeutlichte die mögliche Gewalt, welche die Deutschen erlitten – und dies galt gleichermaßen andersherum. Wehrmachtssoldaten wurden nicht nur als Helden und Opfer, sondern auch als Täter repräsentiert. Hierauf soll nun im dritten Teil zu den Tätervisualisierungen ausführlich eingegangen werden.

Teil III
Täter. Visualisierungen der »Volksgemeinschaft«

Damit der Anblick schöner, glücklicher Frauen in der Heimat bewahrt bleiben konnte, sollte die Gewalt der anderen verhindert werden. Dafür sei, so die fotografischen Gesten, jedes Mittel recht – zur Not auch dasjenige, welches man vornehmlich bekämpfte. Die Grausamkeit, mit der etwa die als Übeltäter vorgeführten Briten oder Russen andere Menschen behandelten, beschwor geradezu die als Notwehr gerechtfertigte Jagd der in diesem Zusammenhang als Wohltäter repräsentierten deutschen Soldaten auf schwächere, kriminalisierte Gegner – von Hungersnot über Folter bis Mord, was es jeweils durch Brandstiftung, Gefangennahmen und Tötungen in der Schlacht zu stoppen oder zu verhindern galt, war in Worten zu lesen und in Bildern zu sehen.[1]

In der *BIZ* vom 21. September 1939 fanden sich beispielsweise gleich zu Kriegsbeginn zwei entgegengesetzte und doch zusammengehörende Bildwelten direkt nebeneinander (Abb. 68). Auf der linken Fotografie waren Frauen und Kinder mit sorgenvollen Gesichtern zu sehen, die teilweise in die Kamera schauten oder ihr Gesicht nach unten in weiße Taschentücher hielten. Darunter war als Bildunterschrift zu lesen: »Das Werk der Kriegshetzer… Frauen weinen.«[2] Eine weitere Erläuterung lieferte die Zeitschrift nicht, die konkrete Ursache des Weinens wurde an dieser Stelle innerhalb der Illustrierten nicht erklärt. Entscheidend war die Aussage, dass die »Kriegshetzer« (gemeint waren hier im weiteren Kontext der Seite innerhalb der Illustrierten, ebenfalls entkonkretisiert, Briten) die Frauen in der Mitte ihrer Gesellschaft zum Weinen brachten und selbst bei Kindern einen sorgenvollen Blick hervorriefen. Ganz anders hingegen wurde die Bevölkerung der Länder, welche die Deutschen im Zuge ihres Eroberungskrieges bereits besetzt hatten, in der rechten Fotografie vorgeführt: Hier waren neben lachenden Gesichtern von überwiegend jungen Männern zahlreiche zum Gruß erhobene Hände zu sehen – jeweils, wie beim Hitlergruß, die rechte Hand, doch nach oben statt nach vorne gereckt und eher einem Winken gleichend. Die Bildunterschrift fügte der Bildaussage hinzu: »In Polen: Volksdeutsche jubeln ihren Befreiern zu.«[3]

1 Unter anderem in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 19. Dezember 1940 (49.51), S. 1378–1379; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 20. März 1941 (50.12), S. 325; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 1. Mai 1941 (50.18), S. 499; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 10. Juli 1941 (50.28), S. 758–760; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 17. Juli 1941 (50.29), S. 764–765; *Die Wehrmacht*, 1. Januar 1941 (5.1), S. 20–21; *Die junge Dame*, 6. Oktober 1942 (10.20), S. 2–3.

2 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 21. September 1939 (48.38), S. 1554.

3 Ebd.

Die simplifizierte Verbindung von weinenden Frauen mit dem Wort »Kriegshetzer« und von jubelnden Männern mit dem Wort »Befreier« zielte auf die Bildwirkung, den Krieg als Kampf gerechter, selbstloser Helden, der die Menschen zum Jubeln brachte, gegen gefühlslose, kriminelle Verbrecher wahrzunehmen, die das Weinen ihrer Mitmenschen kalt ließ. Auch hier wurden vor allem Beziehungsformen bemüht. Fotografische Gesten wiesen über den Kameradschaftstopos nicht verfolgte Deutsche nicht nur gleichzeitig als Menschen aus, die durch ihre Anteilnahme an ihren Nahestehenden zu den Guten gehörten, sondern betonten auch, dass durch die emotionale Verbindung in kameradschaftlichen Beziehungen jeder und jede Einzelne einen Wert erhielt. Diejenigen, die die Wehrmachtssoldaten bekämpften, wurden hingegen entweder als Menschen repräsentiert, die nur auf ihren eigenen Vorteil aus seien – dies traf auf Jüdinnen und Juden,[4] Briten[5] und US-Amerikaner*innen[6] gleichermaßen zu. Oder sie erschienen als nicht auseinanderzuhaltende Masse, in der die Einzelnen zum Wohl einer abstrakten Gemeinschaft geopfert würden, wie dies in den fotografischen Gesten zum Bolschewismus beziehungsweise der Sowjetunion der Fall war.[7] Naturalisiert wurde der Helden- und Opfermythos in dem besprochenen Beispiel nicht über tatsächliche Ereignisse, sondern über die Diffamierung britischer und polnischer Männer als die Bösen, unter denen ihre ebenfalls britischen und polnischen Frauen und Kinder (beziehungsweise die Volksdeutschen) als Erste zu leiden hätten (Abb. 68). Die fotografische Geste demonstrierte in den Fotos hier eine gruppenbezogene Unterscheidung zwischen weinenden Frauen und jubelnden Männern, indem zwei verschiedene Gruppen im Foto jeweils geschlossen dieselben Gesten vollzogen – einmal Gesten des Weinens, einmal Gesten des Jubelns. Die Reproduktion dieser Fotografien direkt nebeneinander suggerierte: Es ging ums Ganze, nicht nur um das Wohlbefinden einzelner Personen.

Diese fotografische Geste ließ sich problemlos in die Erzählung von der heldenhaften Wehrmacht situieren, wodurch sich eine weitere Bedeutung in die Fotografien einschreiben ließ. Die Fotografie weinender Menschen forderte in der Illustrierten über die Geste des Zeigens dazu auf, das, was nicht im Foto erschien, also die Briten, als Urheber des Unglücks auszumachen. Die mythische Verschiebung der Fotografie schrieb den Briten Unfähigkeit zu, das Zusammenleben zum Wohle der Gemeinschaft zu organisieren. Ebenso aber wurde die Fotografie zu einer Drohung, was anderen Frauen und Kindern bevorstünde, würde die Wehrmacht daran gehindert, den Krieg gegen diese Übeltäter auf sich zu nehmen. Die Stillstellung der Jubel-Bewegung

4 Bspw. in dem Bildbericht »Etappe Shanghai« von Wolfgang Weber über das jüdische Ghetto in Shanghai, in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. März 1940 (49.10), S. 213–215.

5 Etwa in dem Verweis auf die rücksichtlose Kolonialpraxis der Briten, die in der französischen Kolonie Dschibuti absichtsvoll ein »Massensterben« ausgelöst habe, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 13. November 1941 (50.46), S. 1133.

6 Hier meist mit Verweis auf allzu freizügige US-Amerikanerinnen, was die Kurzsichtigkeit egoistischer US-Amerikaner*innen betonen sollte, etwa in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 21. Mai 1942 (51.20), S. 291.

7 Hier oft mit dem Verweis auf das Elend der Bevölkerung unter sowjetischer Herrschaft, etwa in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 29. Oktober 1942 (51.43), S. 578–579.



Abb. 68 »Das Werk der Kriegshetzer … Frauen weinen« und »In Polen: Volksdeutsche jubeln ihren Befreiern zu«, in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 21. September 1939 (48.38), S. 1554, Fotos: Associated Press, PK Goefferje – Atlantic.

im zweiten Foto machte aus Polen grausame Unterdrücker, aus der Wehrmacht Befreier – diese beiden Gruppen waren im Foto nicht zu sehen, das Foto wurde vielmehr ebenfalls zu einem Attribut der Gruppenzuschreibungen. Hier, wie unter anderem im Folgenden zu zeigen sein wird, spielten fotografische Gesten, die das Verhältnis von Individuen und Gemeinschaft der Deutschen von denen ihrer Gegner unterschieden, eine zentrale Rolle und waren je nachdem, ob es sich um antisemitische, antiplutokratische oder antibolschewistische Darstellungen handelte, anders gelagert. Denn auch der Übeltäter war eine historische Figur, die es gilt, in der nationalsozialistischen Ausprägung nachzuzeichnen.

Eine nicht unbedeutende Rolle spielten in den Illustrierten insgesamt und über die gesamte Dauer des Krieges hinweg Fotografien derjenigen, die nicht als Helden, sondern als die Menge der namenlos Vielen dargestellt wurden. Schon ab Kriegsbeginn erschienen in den für die vorliegende Arbeit analysierten Illustrierten Fotos der jubelnden Bevölkerung, die den Einzug der Wehrmacht als Retter und Befreier feierte, nicht selten dargestellt durch Frauen, die den Soldaten Blumen, Getränke oder etwas zu Trinken oder Essen reichten.[8] Zur Seite gestellt waren Fotografien, die auf die Not der Bevölkerungen in den Ländern der Gegner im Krieg verwiesen.[9] Die fotografischen Gesten ließen sich hierbei vor allem über Wiederholungen sowie Leerstellen auf diejenigen Deutschen projizieren, die dem Krieg kritisch gegenüberstanden: Wenn Übeltäter die Schwachen und Wehrlosen der Weltgemeinschaft bedrohten, dann müsse der Kampf gegen sie unhinterfragt versucht werden. Wer die Übeltäter im Kampf herausforderte, um sie von ihren Taten abzuhalten, könne als Wohltäter gelten. Wer jedoch den Krieg nicht unterstützte, brächte seinerseits die mit den foto-

8 Vgl. bspw. *Berliner Illustrirte Zeitung*, 30. Mai 1940 (49.22), S. 510–511.
9 Exemplarisch in: *Die junge Dame*, 21. Oktober 1941 (9.32), S. 2–3; *Die Wehrmacht*, 8. September 1943 (7.19), S. 4.

grafischen Gesten als Wohltäter stilisierten Wehrmachtssoldaten in Gefahr und werde als Straftäter behandelt.

Die gruppenbezogenen Zuschreibungen, die in den Illustrierten auftauchten, bestimmten, welches Zusammenspiel von Gruppen und Taten ausgeblendet werden sollte: Letztlich riefen fotografische Gesten zu Verhaltensweisen auf, die über Identifikationsstiftung verankert werden sollten. Die wiederholt in zahlreichen Fotos sympathisch und zugänglich wirkenden Soldaten könnten nicht nur, sondern sollten auch *jedermann* sein. Um sie aber als Wohltäter repräsentieren zu können, wiederholten sich ebenfalls fotografische Gesten, die aus den Gegnern im Krieg Kriminelle und Übeltäter schufen, gegen die er kämpfte – schließlich konnte der deutsche Soldat ja nur aufgrund der Verdorbenheit des Gegners als ein Wohltäter repräsentiert werden. Gegner im Krieg, die Gutes taten, wurden im selben Sinne zu einem Widerspruch, der gar nicht in den veröffentlichten Fotografien repräsentiert werden konnte. Und Deutsche, die nicht an das Wohl der anderen dachten, ebenfalls nicht.

Am Ende des Krieges blieb durch die fotografischen Gesten, die das Opfer der Deutschen betonten, das Heldentum der Soldaten kein Widerspruch zur erlebten Kriegserfahrung. Die in der vorliegenden Arbeit bislang aufgeführten Techniken der Entkonkretisierung,[10] welche durch die fotografischen Gesten den Inhalten der Fotografien hinzugefügt wurden, erreichten vielmehr mit den letzten Heftausgaben der Zeitschriften 1944/1945 einen mythischen Höhepunkt: Das kollektive Heldentum der Wehrmacht hatte sich verselbstständigt – nach Roland Barthes naturalisiert: Der deutsche Soldat schritt immer weiter vorwärts und griff auch gegen Kriegsende noch an, selbst wenn dies bedeutete, den Weg zurück in die Heimat einschlagen zu müssen, da die Übeltäter sich nun dort befanden. Mit anderen Worten: Auch ein Rückzug der Wehrmacht war innerhalb der Illustrierten ein Marsch nach vorn und somit ein Angriff. Ein solcherart etablierter Heldenmythos endete demnach nicht mit einem verlorenen Krieg – und die sexuelle Verknüpfung von Krieg, Antisemitismus, Antibolschewismus und Rassismus konnte dazu beitragen, dass die NS-Propaganda auch nach 1945 noch Wirkmacht aufwies.[11]

Im dritten Teil werden Täterfotografien in den Illustrierten im Zentrum stehen, zunächst durch eine Analyse im folgenden Kapitel der Fotos von den Gegnern im Krieg als Übeltäter, von der Wehrmacht als Wohltäter sowie der in den Illustrierten

10 Dass eine Rekonstruktion von Ort und Zeit der Aufnahmen schwierig sei, da bspw. erstaunlich wenig Architektur- und Landschaftsaufnahmen vorhanden seien, vermerkt auch Nicolas Férard: *Propagandakompanie. Les reporters de guerre du IIIe Reich* [Propagandakompanie. Die Kriegsreporter des Dritten Reichs], Paris 2014, S. 15. Férard legt dies als einzig zu verzeichnende Kritik an den PK-Aufnahmen in seinem sehr ausführlichen Bildkatalog vor, der sehr genaue Archivangaben als Einführung für die Leser*innen für eigene Recherchen enthält (ebd., S. 175). Seine Kritik, so Férard, treffe hingegen nicht bei den sehr präzisen Bildwelten der Luftwaffen-PK zu – in diesem Sinne besteht auch der Hauptteil des Bildbandes aus Aufnahmen der PK-Luftwaffe (ausschließlich Luftwaffen-Aufnahmen befinden sich etwa in: Ebd., S. 68–99). Ebenso auffallend ist, dass der Bildband mit dem Unternehmen Barbarossa endet, Zeiten der Niederlagen und Rückzüge der Wehrmacht also auch nicht annähernd erwähnt werden.

11 Schüler-Springorum: Geschlecht und Gewalt, S. 230.

nicht in Fotos erscheinenden sogenannten Wehrkraftzersetzern als Straftäter. Hierfür wird auch das Nicht-Gezeigte in der Bildberichterstattung berücksichtigt werden. Im zweiten Kapitel wird dann die Aussageverschiebung in den Blick genommen, die sich im Vergleich der Bildberichterstattungen des ersten mit den letzten Kriegsjahren aufzeigen lässt. Hier erwiesen sich sowohl Veränderungen als auch Wiederholungen der Bildwelten seit Kriegsbeginn als ausschlaggebend für ambivalente Lesarten der Fotografien, durch die Übel- und Straftäter als Wohltäter, Wohltäter hingegen als Übel- oder Straftäter wahrgenommen werden konnten. Die fotografischen Gesten schufen aus Wehrmachtssoldaten demnach nicht nur Helden und Opfer, sondern zeigten sie durchaus auch als Täter.

Die heroisierte »Volksgemeinschaft« der Deutschen rechtfertigte durch gruppenbezogene Diffamierungen dämonisierter Gemeinschaften Verhaltensweisen, die zwar dem zeitgenössischen militärischen Ehrenkodex widersprachen, aber über die implementierten Heroismen als notwendige Gewalttaten ausgewiesen werden konnten. Als Mitglied einer heroischen Gemeinschaft erhielt der einzelne, lebendige Soldat, wie er in den Kriegsfotografien der PK erschien, andere Aufgaben und Funktionen, als dies der Fall gewesen wäre, hätten Heroisierungen nur posthum zur Sinnstiftung in Bezug auf Kriegstote in der nationalsozialistischen Gemeinschaft eine Rolle gespielt, wie ein Blick allein auf die Heldengedenkfeiern nahelegen könnte.[12]

Der Zweite Weltkrieg wurde in den Illustrierten nicht nur als Krieg der gerechten Achsenmächte gegen kriminelle Alliierte beziehungsweise Handlanger oder Auftraggeber der Übeltäter präsentiert.[13] Vielmehr folgte die Heldenerzählung der fotografischen Gesten der ideologischen Weltanschauung der Nationalsozialist*innen. Gerade in der Simplifizierung des Kriegs in Gute und Böse wurden antisemitische und rassistische Gewalt begründet und in solchen sozialen Beziehungsformen verankert, die fotografische Gesten für eine bessere Zukunft der Deutschen idealisierten.

Roland Barthes weist darauf hin, dass der Ausdruck »herrschende Ideologie« ein Pleonasmus sei, da Ideologie immer die Weltanschauung bezeichne, die den Diskurs dominiere.[14] Mit der Definition der Ideologie als einer »Idee, insofern sie herrscht«,[15] und die das umfasst, »was sich wiederholt und was *besteht*«,[16] ist die Ideologie – hier von einer heroischen Wehrmacht – nicht entpolitisiert. Vielmehr betont Roland Barthes, dass Ideologie den Teil der »Doxa« (gemeint ist die »öffentliche Meinung, der Geist der Mehrheit, der kleinbürgerliche Konsensus, die Stimme des Natürlichen, die Gewalt des Vorurteils«)[17] ausmacht, der in Wiederholungen zutage tritt und eine dominante Stellung innerhalb eines politischen Lagers einnimmt. Antisemitische, antibritische und antibolschewistische Reportagen brachten demnach zur Sprache, was fotografische Gesten hervorhoben: Angeblich gute Deutsche kämpften im Gedanken an die ihnen Nahestehenden gegen böse Feinde, die egoistisch zu keinem Mitgefühl fähig seien beziehungsweise altruistisch als Kanonenfutter der Masse ihr eigenes Leben nicht wertschätzten.

Letztlich vollzieht sich gemäß Roland Barthes die Naturalisierung des Mythos, also der Prozess, durch den Legenden als nicht hinterfragte Wahrheiten angenommen

12 Vgl. zur Funktion heroisierter, lebender und eben nicht toter Ritterkreuzträger Colin: »Autogramm bitte!«.

13 Vertiefend zu japanischen Kriegsfotografien in deutschen Illustrierten Vera Marstaller: Samurai und Kamikaze. Von der allmählichen Übernahme fotografischer Gesten aus Japan in deutschen Illustrierten zwischen 1940 und 1945, in: *Visual History* (7.6.2021), DOI: https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2250.

14 Roland Barthes: *Über mich selbst* [Roland Barthes par Roland Barthes, 1975], Berlin 2019, S. 52.

15 Ebd.

16 Ebd., S. 124.

17 Ebd., S. 52.

werden, über das »Phänomen der Ent-Nennung«.[18] Die Politik, welche dem Mythos inhärent ist, tritt als solche nicht in Erscheinung, die Botschaften des Mythos, welche Teil politischer Weltanschauung sind, werden über diese Entpolitisierung als solche nicht mehr wahrgenommen, sondern über den Prozess der Naturalisierung. Denn an nicht anzweifelbaren Gegebenheiten könne nichts mehr geändert werden, folglich müssten sie auch nicht verändert werden. Ihre Bewertung liege auf der Hand und sei unbestritten. Das bedeutet also: Da der Feind der Deutschen so böse dargestellt worden war, führten die Deutschen Krieg gegen ihn und übten Gewalt auch jenseits des gültigen Kriegsrechts aus.

Durch die Vereinfachung komplexer Verhältnisse wird gemäß Roland Barthes der Mythos gleichermaßen zu einer »*entpolitisierte[n] Aussage*«, welche die Politik als naturgegebene Verhältnisse ausweist:[19]

> Indem er von der Geschichte zur Natur übergeht, bewerkstelligt der Mythos eine Einsparung. Er schafft die Komplexität der menschlichen Handlungen ab und leiht ihnen die Einfachheit der Essenzen, er unterdrückt jede Dialektik, jedes Vordringen über das unmittelbar Sichtbare hinaus, er organisiert eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe, eine in der Evidenz ausgebreitete Welt, er begründet eine glückliche Klarheit. Die Dinge machen den Eindruck, als bedeuteten sie von ganz allein.[20]

Über die Heroisierung der Wehrmachtssoldaten war folglich der Antibolschewismus oder Antisemitismus nicht nur dort relevant, wo er deutlich wurde. Vielmehr war die Art und Weise eng damit verbunden, wie die fotografischen Gesten auf Gut und Böse, auf heroisiertes und dämonisiertes Leben verwiesen, die auch bei den Berichterstattungen über Polen sichtbar geworden war und sich mit den fortgeschrittenen Kriegsjahren in sich radikalisierender Form repräsentierte.

»Die Menschen stehen zum Mythos nicht in einer Beziehung der Wahrheit, sondern des Gebrauchs. Sie entpolitisieren nach ihren Bedürfnissen«,[21] schreibt Roland Barthes. Die Ausweisung der Gegner im Krieg als Menschen, die, sobald sie Gelegenheit erhielten, moralisch, ethisch und rechtlich verwerfliche Handlungen ausführten, entpolitisierte den Krieg und ersetzte die Politik im Sinne der NS-Ideologie mit Heldengeschichten. NS-Kriegsfotografien waren demnach nationalsozialistische Politik im Heldengewand. Wer vom heldenhaften Einsatz der Soldaten sprach, verbreitete aber auch die NS-politisch gefärbte Rede vom Kampf guter Deutscher gegen britische, jüdische oder russische Übeltäter und somit auch antisemitische und nationalsozialistische Ideologie. Anders gesagt: Das in der Nachkriegszeit von ehemaligen Wehrmachtsangehöri-

18 Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 125.
19 Ebd., S. 130.
20 Ebd., S. 131–132.
21 Ebd., S. 133.

gen verbreitete Narrativ von der »sauberen« Wehrmacht[22] konnte sich auf Heldenerzählungen aus der Zeit von 1939 bis 1945 auch außerhalb NSDAP-naher Kreise stützen.[23]

Auch hier wurde noch immer erzählt von dem, was die zeitgenössischen Fotografien in Illustrierten zeigten, und ausgeblendet, was im veröffentlichten Foto nicht erschien: differenziertere Stimmen zum Krieg, zur Kriegsführung und zum Kriegsverlauf.[24] Das Narrativ der sauberen Wehrmacht existierte demnach nicht ohne nationalsozialistische Färbung, doch es gehörte zur Natur der Heldenmythen, dass sie als vernünftige Ordnung der Welt und entpolitisiert erschienen und die politische Gesinnung verbergen konnten.

Selbst dann, wenn Zeitgenoss*innen der eigenen Einschätzung nach dem Nationalsozialismus skeptisch oder distanziert gegenüber eingestellt gewesen sein mögen, konnten sie antisemitische oder antibolschewistische Positionen publizieren, wenn sie beispielsweise der Ansicht waren, dass es Gruppen gebe, die generell üble Verhaltensweisen an den Tag legten, oder wenn sie eine harte Strafe Übeltätern gegenüber befürworteten oder die Leistungen der Soldaten an der Front als heroisch, andererseits die der Gegner im Krieg als verbrecherisch einschätzten. Denn Gut-und-Böse-Dichotomien, die gewaltsames Vorgehen gegen andere über Gruppenzugehörigkeiten statt individueller Verantwortung legitimierten, konnten durchaus daran beteiligt sein, die verbrecherisch antisemitische und rassistische Praxis der Gewalt gegen ganze Menschengruppen in Gang zu halten. Das scheinbar Selbstverständliche – Menschen, die anderen Menschen ungerechtfertigterweise Gewalt antun, gehören bestraft – kippte in heroisierten Kontexten in eine scheinbare Selbstverständlichkeit, einer heraufbeschworenen Gefahr präventiv mit aller aufzubringenden Gewalt entgegentreten zu müssen.

Die Heldenerzählungen der Wehrmacht brachten mit sich, dass mit der Erhöhung der Helden der Diskurs einer Bedrohung durch Gegner verstärkt wurde. Die soziale Figuration des Täters in den fotografischen Bildwelten des Nationalsozialismus sehen zu lernen, bedeutet zunächst, die in den Fotografien auftauchenden Attribute der an der Front agierenden Gegner im Krieg als Übeltäter nachzuzeichnen. Im Anschluss soll dann das Gegenüber der evozierten Dichotomisierung, also die Seite der Wehrmachtssoldaten als Wohltäter, skizziert werden. An der »Heimatfront« bildeten die

22 Vgl. hierzu ausführlich Detlev Bald/Johannes Klotz/Wolfram Wette (Hg.): *Mythos Wehrmacht. Nachkriegsdebatten und Traditionspflege,* Berlin 2001; zum Begriff der »sauberen« Wehrmacht: Ebd., S. 13.

23 Dass dieser Heldenmythos auch am Ende des 20. Jahrhunderts innerhalb Deutschlands zu einer beschönigten Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg führen konnte, verdeutlicht etwa Hermann L. Gremliza: Im politischen Diskurs über den Einsatz deutscher Soldaten 1999 im Kosovo sei der Zweite Weltkrieg erschienen als »eine Sammlung von Helden- und also Lügengeschichten, mit deren Erzählung ein Kollektiv sein Gemüt hebt. Was immer der Zweite Weltkrieg in der Realität gewesen ist – im Narrativ der Deutschen war er eine Zeit, in der Opa verhindern wollte, daß der Iwan über die Oma herfällt.« Hermann L. Gremliza: *Haupt- und Nebensätze*, Berlin 2016, S. 34.

24 So zeigte etwa Ulrich Herbert, dass die Zustimmung zum NS-Regime seitens der Bevölkerung an seinen wirtschaftlichen und militärischen Erfolg gekoppelt war. Ders: *Wer waren die Nationalsozialisten?*, München 2021, S. 230.

wegen Wehrkraftzersetzung als Straftäter Angeklagten einen weiteren Gegenpol einer zweiten Dichotomie zu den heroischen Soldaten, obwohl oder gerade weil sie in den Illustrierten unsichtbar blieben. Auch hier wurde in der Begründung der Urteile nicht auf die Gefallenen, sondern auf die lebendigen, agierenden Soldaten Bezug genommen, um zu verdeutlichen, worin die Straftat bestand, die mit der Todesstrafe gesühnt wurde: Die Wehrkraftzersetzung setzte, so die Argumentation der Urteilsvollstreckungen, nicht nur das Leben der Helden aufs Spiel, sondern auch das Leben derjenigen, für welche die Helden ihr Leben freiwillig gefährdeten. Nicht nur Helden und Opfer, auch Täter erschienen in den Fotografien nur über relationale Bezüge als Täter. Die folgenden Unterkapitel werden folglich jeweils die Konstituierung der Übeltäter, der Wohltäter und der Straftäter nachzeichnen, indem sowohl auf das Sicht- als auch auf das Unsicht- aber dennoch Wahrnehmbare der Heldendiskurse eingegangen wird.

1.1 *Übeltäter. Fotos vom Feind*

Wie bei Kriegsbeginn im Falle Polens begann mit dem Krieg gegen die Sowjetunion eine sich wiederholende Berichterstattung, die sich darauf konzentrierte, Opfer sowjetischer (meist gleichgesetzt mit Opfer jüdischer) Grausamkeiten zu thematisieren, allen voran der damaligen Geheimpolizei GPU beziehungsweise der Darstellung des Leids der dort ansässigen Volksdeutschen.[25] Doch hatte der fortgeschrittene Krieg bereits die Bildberichterstattung, welche noch während des Überfalls auf Polen zu sehen gewesen war, verändert. Frauen wurden seltener als Opfer, dafür häufiger als Erotik-Objekte dargestellt, Männer hingegen fanden mittlerweile durchaus als Opfer Eingang in die Bildwelten.[26] Heftausgaben einer Zeitschrift versammelten unter-

25 Unter anderem in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 9. Januar 1941 (50.2), S. 34–35; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 10. Juli 1941 (50.28), S. 744; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 17. Juli 1941 (50.29), S. 764–765; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 24. Juli 1941 (50.30), S. 792–793; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 7. August 1941 (50.32), S. 835; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 21. August 1941 (50.34), S. 886–887; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 28. August 1941 (50.35), S. 927; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 4. September 1941 (50.35), S. 950; *Die Wehrmacht*, 16. Juli 1941 (5.15), S. 7–9; *Die Wehrmacht*, 10. September 1941 (5.19), S. 4. Auch hier wieder verzichtete die Frauenzeitschrift darauf, von den GPU-Verbrechen im Stil der anderen Zeitschriften zu berichten.

26 Bspw. in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 21. August 1941 (50.34), S. 885; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 28. August 1941 (50.35), S. 909; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 4. September 1941 (50.35), S. 935; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 23. Oktober 1941 (50.43), S. 1076–1077; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 23. Oktober 1941 (50.43), S. 1078; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 5. März 1942 (51.9), S. 123; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 26. August 1943 (52.34), S. 399; *Die Wehrmacht, 16. Juli 1941 (5.15), S. 7; Die Wehrmacht, 11. März 1942 (6.6), S. 3; Die Wehrmacht, 10. Februar 1943 (7.4), S. 3; Die Wehrmacht*, 16. August 1944 (8.17), S. 2–3. In der Frauenzeitschrift fanden sich keine Fotografien von Toten. In der *BIZ* gab es mit einer Ausnahme (*Berliner Illustrierte Zeitung*, 12. Oktober 1944 [53.41], S. 483) ab 1944 bis zur letzten Ausgabe ebenso keine Fotos von Leichen mehr; eine zweite Ausnahme zeigte nicht wie üblich herumliegende tote Körper, sondern verwies auf eine ordentliche Bestattung der toten Gegner im Krieg durch eine Fotografie noch offener Soldatengräber, in denen in weiße Tücher gehüllte Leichname lagen, in: *Berliner Illustrierten Zeitung*, 5. Oktober 1944 (53.40), S. 471.

schiedliche Kriegsschauplätze und -verläufe neben- beziehungsweise hintereinander und verknüpften Erotik- und Gewaltdarstellungen miteinander. Das Zusammenspiel von erotischen Zeichnungen von Frauen, die sich in der Heimat und folglich fern der Soldaten befanden, mit Fotografien toter, von den Gegnern im Krieg ermordeter Männer und Frauen verschärfte den Anspruch an die deutsche Männlichkeit, die deutsche Weiblichkeit durch Kriegshandlungen in diesem Krieg zu verteidigen und die Feinde so weit wie möglich entfernt von der Heimat und den sich darin aufhaltenden Liebsten abzuwehren. Gleichzeitig stärkte die erotische Komponente in manchen Fotos oder Zeichnungen den Ausdruck einer Bösartigkeit der Gegner im Krieg, wenn sie deutsche Schönheiten bedrohten.

In derselben Ausgabe der *BIZ* vom 17. Juli 1941, in der sich auch die Zeichnung der mit Stöckelschuhen zu Bett gehenden Resi befand (Abb. 50), gab es eine Fotoreportage des PK-Fotografen Bernd Lohse[27] von der Ostfront als einem weiteren, wie Heimat und Afrika nicht näher bestimmten Kriegsort,[28] mit der Überschrift: »Das sind Churchills Bundesgenossen…/… und ihre Taten.«[29] Die Doppelseite versammelte mit acht Fotografien drei voneinander zu unterscheidende Motive (Abb. 69): Die vier Fotos der linken Seite der Doppelseite waren in je gleicher Größe um die erste Hälfte des Titels herum situierte Porträtaufnahmen; drei Fotos auf der rechten Seite stellten leere Räume dar und umrahmten eine letzte, dafür größer als die anderen reproduzierte Fotografie eines Stapels kaum auseinanderzuhaltender Leichen.

Die Porträts stellten vier nachdenklich beziehungsweise ernst blickende Männer zur Schau.[30] Ihre Gesichter verwiesen dabei offensichtlich nicht auf ihre Individualität beziehungsweise ihre Existenz als Menschen, sondern dienten der Zeitschrift als

27 Bernd Lohse (1911–1995), PK, unter anderem mit antibolschewistischen Fotoreportagen, nach 1945 Fotopublizist. Sachsse: *Die Erziehung zum Wegsehen*, S. 406; Museum Ludwig (Hg.): *Menschen wie du und ich – in der Welt von gestern. Bernd Lohse 1935–1953* [Ausstellungskatalog], Köln 1989, S. 94–99.

28 Die Afrikafront belief sich im Juli 1941 überwiegend auf den Raum um Tobruk und Sollum im heutigen Libyen und Ägypten, wo sich nach den letztendlich erfolglosen Versuchen von Rommels Armee, Tobruk einzunehmen, zeitgleich Stellungskämpfe zwischen den Alliierten und den Achsenmächten abspielten. Der Angriff der Wehrmacht auf die Sowjetunion war am 22. Juni gestartet worden und zeigte bis zum 17. Juli erste Erfolge auf deutscher Seite, bspw. bei den Kesselschlachten um Białystok und Minsk, am 10. Juli war die Kesselschlacht um Smolensk begonnen worden, die am 10. September ebenso für die Wehrmacht erfolgreich beendet wurde. Zur Lage an der Afrikafront u. a. John Keegan: *Der Zweite Weltkrieg*, Berlin 2004, S. 481–486; zum Beginn des Kriegs gegen die Sowjetunion u. a. ebd., S. 265–276.

29 Diese Reportage entspricht der in der Fotogeschichte bereits mehrfach analysierten Strategie der NS-Bildpolitik, Typenbilder sogenannter Arier*innen sogenannte jüdische Bolschewisten gegenüberzustellen, da auf der folgenden Doppelseite vier Wehrmachtsporträts als Wohltäter gezeigt wurden. *Berliner Illustrierte Zeitung*, 17. Juli 1941 (50.29), S. 766. Vgl. hierzu u. a. Scharnberg: *Die »Judenfrage«*, S. 103–121.

30 Der jeweilige Gesichtsausdruck stellt dabei das dar, was in Bezug auf die fotografische Repräsentation deutscher Soldaten zu vermeiden wäre. So bemerkt auch Scharnberg unter Rückgriff auf zeitgenössische Formulierungen, »hässlich und gefährlich […] war der ›verschlagene‹ Blick, der dem ›freien und offenen Blick des deutschen Arbeiters‹ oder Soldaten gegenübergestellt war.« Scharnberg: *Die »Judenfrage«*, S. 115.



Abb. 69 »Das sind Churchills Bundesgenossen… | … und ihre Taten!«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 17. Juli 1941 (50.29), S. 764–765, Fotos: SS-PK Roth – Associated Press.

Repräsentation des Bösen und Kennzeichen der Gegner im Krieg, die als Übeltäter vorgestellt wurden.[31] Die Köpfe der zwei links abgedruckten Porträts waren im Viertelprofil nach rechts, der Kopf oben ebenfalls im Viertelporträt, aber nach links, der Kopf unten rechts war frontal in die Kamera gewandt zu sehen. Die oberen beiden Gesichter wandten ihren Oberkörper frontal zur Kamera und ihren Kopf und Blick weg vom Fotografen. Ihre Münder standen – ganz ähnlich dem typischen NS-Heldenblick, hier aber nicht als eine Geste, die auf die Anstrengung im Kampf hinwies – leicht offen, sodass sie ihre Zähne bloßlegten. Die unteren beiden richteten mit seitlich zum Fotografen ausgerichteten Oberkörpern ihre Köpfe Richtung Kamera, in welche der Mann links unten direkt, ernst und ohne den geringsten Ansatz eines Lächelns, dafür mit leicht herunterhängenden Mundwinkeln blickte, während der rechte die Augen so weit nach rechts gedreht hatte, dass er nur durch eine Verrenkung weder mit dem Objektiv noch mit dem Fotografen Blickkontakt hielt.[32] Beide unteren Münder

31 Nach diesem Schema verfuhren auch die Fotos bspw. in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 28. August 1941 (50.35), S. 927. Oft reichte allein schwarze Hautfarbe, etwa in: *Die Wehrmacht*, 1. Juli 1942 (6.14), S. 1.

32 Dasjenige Porträt, welches in der *BIZ* rechts unten abgedruckt wurde, war unter anderem als Verkörperung der Gegner im Krieg in einer Ausstellung zu sehen, die Ende des Jahres 1942 zu Ehren gefallener SS-PK gezeigt worden war, wie eine Kontaktkopie der Fotos von SS-PK Franz

waren verschlossen. Die Stoppeln der unteren Gesichtshälfte der Männer links oben und rechts ähnelten je einem Dreitagebart, die Männer links unten und rechts oben waren glattrasiert. Alle außer dem Mann links oben trugen eine Mütze, von der keine der anderen glich.

Der mützenlose Mann war der Einzige, der eine kreisrunde Brille trug; der Mann neben ihm der Einzige, der nach links sah; darunter war das einzige Frontalporträt abgedruckt; links unten befand sich die Fotografie des Mannes, der als Einziger in die Kamera blickte. Doch die fotografische Geste verband die Porträts von vier unterschiedlichen Männern visuell miteinander und suggerierte, die vier Männer stünden in einer Verbindung: Die Abbildung des Mannes mit Brille oben links setzte die Kopfhaltung mit dem Mann direkt unter ihm in einen Zusammenhang, den freigegebenen Blick auf die Zähne teilte er mit dem Mann neben ihm, den Bart mit dem Mann schräg unter ihm. Der Mann oben rechts hielt den Kopf in dieselbe Richtung wie der Mann direkt unter ihm und war bartlos wie der Mann schräg unter ihm.

Auch die Kopfbewegungen und Blickrichtungen waren solcherart komplementär, dass sie den Eindruck eines einheitlichen, zusammengehörigen Ganzen ergaben: Die beiden Männer der oberen Abbildungen hielten ihre Schädel zu den Seitenrändern, die Blicke in Richtung Seitenmitte, aber so, dass sie sich nicht ansahen, da beide leicht nach oben sahen. Die beiden Porträts auf der oberen Seitenhälfte wiesen demnach eine Art spiegelbildliche Ähnlichkeit auf, indem die Ebenen ›oben‹ und ›unten‹ gleich, ›rechts‹ und ›links‹ hingegen gegensätzlich markiert waren. Vertikal fand sich eine weitere Spiegelachse zwischen den Porträts: Im Gegensatz zu den oberen beiden Fotos, in denen das Kinn jeweils leicht nach vorne gestreckt war, war in den unteren beiden Fotos das Kinn jeweils gegen den Hals gezogen, die Blickrichtung der Männer wurde durch den Kopf nach unten vorgegeben. Zwar widersetzten sich alle vier Augen dieser Kopf-Vorgabe, doch bekundeten die gerunzelten Augenbrauen und die dadurch entstehenden Stirnfalten, dass der Blick eher misstrauisch in die Kamera beziehungsweise nach rechts aufwärts gerichtet wurde.

Der Doppelseite folgte eine weitere mit vier Heldenporträts und der Überschrift »Das sind Vier/ die in 25 Minuten 16 Panzer zerschossen!«[33] Die beiden Bildberichte entsprachen der Anweisung Goebbels, immer Freund und Feind, also Wohl- und Übeltäter, im Bild gegenüberzustellen, um die Bildwirkung zu erhöhen:

> Einer guten Bildauswahl, in der die vertierten bolschewistischen Typen dem freien und offenen Blick des deutschen Arbeiters, die verdreckten Sowjetbaracken den deutschen

Roth zeigt. Bei dieser Ausstellung waren Fotografien, die Wehrmacht- und SS-Soldaten zum Motiv hatten, von den an einer eigenen Wand gezeigten Fotos, welche die Gegner im Krieg repräsentierten, visuell bereits dadurch voneinander unterschieden, dass Letztere ohne, die Fotos von Deutschen mit Rahmen ausgestellt wurden. Bild 101 III – Roth – 151 – 6, BArch-Bildarchiv Koblenz. Ebenfalls findet sich diese Porträtfotografie in: *Der Untermensch, hg. v. SS-Hauptamt/Reichsführer SS, dem Schulungsamt in Verb. mit der graph. Arbeitsgemeinschaft Jupp Daehler, 1942*, o. S. Vgl. auch Scharnberg: *Die »Judenfrage«*, S. 106–107.

33 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 17. Juli 1941 (50.29), S. 766–767.

> Arbeitersiedlungen, die grundlosen Morastwege den deutschen Reichsstraßen usw. […] gegenübergestellt werden, kommt dabei große Bedeutung zu.[34]

Dass Gegner im Krieg als Übeltäter, Leute aus den eigenen Reihen als Wohltäter erschienen, entsprach demnach diesen Anweisungen des RMVP.

Die visuelle Anordnung der vier als böse markierten Gesichter in Verbindung mit dem Reportage-Titel »Das sind Churchills Bundesgenossen…«[35] gaben nicht etwa noch zu identifizierende Feinde als Individuen aus. Beispielhaft wurde vielmehr anhand von vier Porträtfotografien die Gemeinschaft der Feinde Deutschlands vorgeführt. Die Verbindung von Churchill über den Genitiv mit den »Bundesgenossen« zielte auf einen Zusammenhalt der Gegner untereinander, hier der Briten mit den Russen, welche in der vorliegenden Reportage durch die Montage mit Fotografien aus den GPU-Gebäuden mit ins Spiel gebracht wurden. Thema dieser den Porträtfotos gegenüberliegenden Seite, auf welcher der Titel »Das sind Churchills Bundesgenossen…« mit »… und ihre Taten!« fortgesetzt wurde, war nicht ein nun aufgeklärtes und somit beendetes Verbrechen, sondern waren aufgedeckte Gewalttaten, die veranschaulichten, was weiterhin überall dort geschah und geschehen könnte, wo die deutsche Wehrmacht noch nicht einmarschiert war.

So fehlten auch den Bildunterschriften konkrete Angaben zu Beteiligten, Orten, Anzahl der Opfer oder Ähnlichem. Stattdessen häuften sich Begriffe wie »Hitzehölle« und »Märtyrium [sic!]«, »Kommissar«[36] und »Gequälte«.[37] Diese metaphorische Begriffswahl verschleierte nicht die Gewalttaten, sie verschleierte vielmehr die eigentlich konkret benennbare Zeit einer einzelnen, bestimmbaren Tat in die Ewigkeit einer »Hölle« und eines lange, über die Tat hinaus andauernden Martyriums.[38] Damit aber vergrößerte sie den Tatort ins Unbestimmte und demonstrierte eine mögliche Wiederholung zu anderen Zeiten in der Zukunft an anderen Orten – sei dies nun der Kontinent Afrika oder das Land Großbritannien. Sie nannte zudem keine als Täter auszumachenden Personen, sondern von vielen ausfüllbare Figurationen mit den Begriffen »Kommissar« und »Gequälte«. Auch dass die Abgebildeten nicht die tatsächlichen

34 Zit. nach Arani: Die Fotografien der Propagandakompanien, S. 24.

35 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 17. Juli 1941 (50.29), S. 764.

36 »Kommissare« hießen diejenigen Offiziere der Roten Armee, die auch Mitglied der kommunistischen Partei waren; die deutsche Wehrmacht hatte am 6. Juni 1941, also kurz vor dem Überfall auf die Sowjetunion, den Befehl erhalten, »Kommissare« zu erschießen. Hierüber war das gängige Kriegsrecht zum besonderen Schutz der Kriegsgefangenen ausgehebelt worden. Der sogenannte Kommissarbefehl galt ungefähr ein Jahr lang. Zum »Kommissarbefehl« vertiefend: Peter Longerich: *Politik der Vernichtung. Eine Gesamtdarstellung der nationalsozialistischen Judenverfolgung*, München/Zürich 1998, S. 300–301; Herbst: *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 354–355; Felix Römer: *Der Kommissarbefehl. Wehrmacht und NS-Verbrechen an der Ostfront 1941/42*, Paderborn/München/Wien u. a. 2008.

37 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 17. Juli 1941 (50.29), S. 765.

38 Zur Relation von Martyrium und Heldentum vgl. Olmo Gölz: Martyrium, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (23. 10. 2019), DOI: 10.6094/heroicum/md1. 1. 20191023.

Mörder der auf der Seite rechts unten zu sehenden Leichen waren, blieb zu vermuten, war aber bei genauem Hinsehen in der Reportage nicht im Geringsten relevant, da die vier Porträts eben keine Individuen darstellten. Sie verwiesen exemplarisch auf eine Menschengruppe, die Leichen wurden zum Attribut des Übeltäters, der sich in allen Fotos von Gegnern im Krieg der Deutschen, egal welcher Herkunft, finden lassen konnte.[39] Mehr noch: Durch die Bildunterschrift waren die Täter sowohl Briten als auch Bolschewisten.[40]

Die Setzung des Titels »Das sind Churchills Bundesgenossen…«, der wie eine Bildunterschrift figurierte, da er vertikal zwischen den Fotos abgedruckt wurde und nicht als Überschrift am oberen Rand der Seite, wo für gewöhnlich Titel in das Folgende einleiteten, verlängerte somit die Zahl der Porträtierten und damit der Täter ins Ungezählte und ins Ungewisse.[41] Schließlich waren »Churchills Bundesgenossen« laut der Reportage nicht nur die vier Abgebildeten, sondern, in einer ersten Verlängerung, alle »GPU.-Kommissare«,[42] mit ihnen aber alle Sowjets. Die Exemplarität der Fotografien führte zu einer radikalen, gewaltverherrlichenden Ideologie in der mythischen Verschiebung, welche die Fotografie anbot. War im Falle Polens der von den Deutschen geführte Krieg gerechtfertigt, um volksdeutsche Frauen und Kinder zu schützen, so war die hier behauptete Gefahr ein von den Sowjets ausgehender Massenmord, der nicht nur Frauen, sondern auch Männer traf. Hier wurden weniger Geschlechterzuschreibungen als vielmehr gruppenbezogene Bewertungen virulent, welche den Krieg der Wehrmacht als einen Kampf der Gerechten gegen das Böse auswiesen.

Die eben angesprochene Fotografie auf der rechten Seite rechts unten, laut Angabe der Zeitschrift aufgenommen von dem SS-PK-Fotografen Franz Roth und aus dem Bestand der mit den USA durch einen regen Bilderaustausch kooperierenden Fotoagentur Associated Press,[43] zeigte im Hochformat einen Haufen unzählbarer Lei-

39 Exemplarisch in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 28. August 1941 (50.35), S. 927 symbolisierten drei Porträtfotografien den Inhalt der Überschrift »Kampf gegen Mörder«.

40 In diesem Sinne verweist Ulrich Herbert darauf, dass »es hilfreich [ist], ›Ideologie‹ nicht als geschlossene Lehre zu begreifen, die bestimmte Handlungen unmittelbar nahelegt, sondern als eine Weltsicht, welche die Ereignisse und Erfahrungen zu interpretieren und zu deuten hilft und Zielsetzungen hierarchisiert.« Ders.: *Wer waren die Nationalsozialisten?*, S. 208. Ideologie und ideologisch begründete Gewalt zeichnen sich damit gerade durch ihre Offenheit aus, die frei auslegbar ist und damit die Zuschreibungen zum einen zu Zuschreibungen des anderen werden lassen kann; hier also mit den einander gleichgesetzten Briten und Bolschewisten auch Juden hinzukommen könnten.

41 Auf der folgenden Doppelseite mit der Überschrift »Das sind Vier/ die in 25 Minuten 16 Panzer zerschossen!«, welche vier Porträts der Wohltäter zeigte, geschah dasselbe mit gegensätzlichen Vorzeichen. Auch hier standen vier Porträtfotografien in gleicher Größe wie in »Das sind Churchills Bundesgenossen« stellvertretend für eine gesamte Gruppe, hier aber eine Gruppe der »Guten«, also der Wehrmacht. *Berliner Illustrierte Zeitung*, 17. Juli 1941 (50.29), S. 766.

42 Ebd., S. 765.

43 Franz Seraphicus Roth (1911–1943), österreichischer Fotograf der US-amerikanischen Fotoagentur AP (Associated Press), seit 1933 Mitglied der SA, Fotograf im Spanischen Bürgerkrieg auf faschistischer Seite, danach SS-Oberscharführer in Berlin, ab 1938 Mitglied der NSDAP; SS-PK-Fotograf. Sachsse: *Die Erziehung zum Wegsehen*, S. 420; vgl. auch Scharnberg: Das A und P der Propaganda.

chen.[44] Den Goldenen Schnitt markierte das einzig sichtbare Gesicht eines Mannes, dem Blut aus einem Loch in der Mitte der Stirn, aber ebenfalls aus dem unteren Auge und dem unteren Mundwinkel zu fließen schien. Unter, auf, neben und hinter ihm wurden verrenkte Körperteile erkennbar, über ihm – wie anhand der Sandalen mit Absatz zu vermuten war – ein nacktes Bein einer Frau, unter ihm eine weitere Person in Unterhose, alle anderen in ihrer blutverschmierten Kleidung. Ungefähr zehn Leichen ließen sich in Umrissen erkennen; dass aber weit mehr Tote auf der Fotografie abgebildet waren, als zu sehen gegeben wurde, ließ der Stapel kaum auseinanderzuhaltender toter Körper vermuten, der immerhin die gesamte Fotografie bis auf einen schmalen Streifen am oberen Bildrand mit Blick auf eine Wand mit Tür ausfüllte. Auch hier war die Reportagen-Überschrift »…und ihre Taten!« das Erste, was zusammen mit dem Foto ins Auge fiel. Sie markierte die verbleibenden drei Fotos der leeren Räume als Tatort, gab die Leichen als das Ergebnis eines Verbrechens aus und suggerierte, dass die Menschen, welche diese Verbrechen ausgeführt hatten – also Briten, Sowjets und Juden gleichermaßen – durch das Eingreifen der Wehrmacht nun verschwunden seien.[45]

Über eben jene Leerstelle der in den leeren Räumen entfernten Täter konnte die Fotografie jedoch zu einem Kippmoment werden: Was etwa machten die Wehrmachtssoldaten mit den Verbrechern, die sie noch auffanden, waren sie nicht geflohen? Denn die Doppelseite zeigte als Geste darauf, dass die Urheber der Verbrechen unschädlich zu machen seien. Der Aufbau der Doppelseite verdeutlichte ebenfalls, dass die Gefangennahme der vier Porträtierten nicht ausreichen konnte, um die Gewalttaten der russischen GPU-Kommissare im Gesamten zu stoppen. Und eine weitere ideologische Verschiebung wurde eingeführt: Die Reportage stellte nicht mehr Gegner im Krieg vor, sondern Kriminelle – gegen die konsequenterweise anders vorgegangen werden müsste als gegen Gegner im Krieg, folgte man dem geltenden Kriegsrecht, das zeitgenössisch Kriegsgefangene zu einem zu beschützenden Personenkreis zählte.[46]

Die Ausweitung der Kriminalisierung auf potenziell alle rief demnach zu anderen Maßstäben bei der Behandlung gefangen genommener Soldaten auf,[47] als es das geltende Kriegsrecht nahelegte. Auch Helden befanden sich ihrerseits aufgrund ihrer Außergewöhnlichkeit außerhalb der für Normalsterbliche gültigen Rechtsordnung,[48] und ihre Aufgabe war nicht, Recht und Gesetz walten zu lassen, sondern Übeltäter zu vernichten. Am Ende traf dies die Briten als »Bundesgenossen« der russischen Gewalttäter, nur waren britische Truppen nicht als diejenigen in den Illustrierten vorgeführt worden, welche die moralisch zu verurteilenden Gewalttaten gegenüber der jeweiligen

44 Nach diesem Schema verfuhren auch andere Bildberichte, etwa: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 10. Juli 1941 (50.28), S. 744.

45 Eine andere Art, auf die Verbrechen der Gegner im Krieg aufmerksam zu machen, waren Fotografien von zerstörtem Kulturgut, etwa in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 6. Juli 1944 (53.27), S. 316.

46 Alan Kramer: Kriegsrecht und Kriegsverbrechen, in: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumreich/ Irina Renz (Hg.): *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, Paderborn/München/Wien u. a. 2009, S. 281–292. Der Schutz der Zivilpersonen wurde erst nach Ende des Zweiten Weltkriegs in das Kriegsrecht mit aufgenommen.

47 Vgl. hierzu auch ausführlich Teil III.2.3. der vorliegenden Arbeit.

48 Gölz: Helden und Viele, u. a. S. 5.

Zivilbevölkerung ausübten, sondern, wie im vorliegenden Bildbericht, andere dies für sie erledigen ließen.[49]

Zweierlei Logik wurde in der Reportage demnach zusammengebracht: Einerseits wurde in Worten und Bildern vorgeführt, wie Sowjets die Zivilbevölkerung ermordeten und kriminell seien, Standards der Kriegsführung brachen und deswegen anders behandelt werden müssten als Kriegsgefangene in herkömmlichen Kriegen. Andererseits ging es um die Deutschen, die als Helden außerhalb von Gesetz und Ordnung standen und sich deswegen über geltendes Recht hinwegsetzen könnten, wenn es darum ging, Kriminelle zu bestrafen.

Für diese Lesart der Reportage war nicht entscheidend, dass die Rezipient*innen mit dem sogenannten Kommissarbefehl vermutlich nicht vertraut waren, also den »Richtlinien für die Behandlung politischer Kommissare« der Wehrmacht vom 6. Juni 1941, sogenannte Politkommissare der Roten Armee, und damit auch Jüdinnen und Juden, explizit ohne kriegsgerichtliche Verhandlungen zu erschießen.[50] Ebenso wenig war eine genaue Lektüre der ausführlicheren sprachlichen Beschreibungen der vermeintlichen Taten auf der Doppelseite notwendig. Ein flüchtiger Blick auf die Seite konnte die vier grimmig blickenden Männer und den Leichenberg erkennen, dazu die fettgedruckte Schrift »Das sind Churchills Bundesgenossen…/ … und ihre Taten!«[51] Die Geste der Illustrierten rief zur Aufmerksamkeit auf alle drei Motive – Gesichter, Räume, Leichen – der Doppelseite auf und legte durch die Verbindung die Interpretation nahe, dass unter der Schirmherrschaft Churchills und folglich im gesamten Empire und den mit Großbritannien kooperierenden Staaten zahlreiche Morde verübt würden.[52] Die Darstellung der Toten als unrechtmäßig Ermordete rief gleichsam subtil zur Legitimierung eines Kampfes gegen Mörder auf, bei dem es nicht unbedingt um Sieg im Krieg ging, sondern um die Vermeidung der Übeltaten, was nur durch Vernichtung der Übeltäter sicherzustellen war. Bot in Polen noch der Verweis auf dort geschehene Gewalttaten den Rechtfertigungsgrund für einen kriegerischen Angriff, so diente die Bildberichterstattung in Illustrierten mit Beginn des Unternehmens »Barbarossa« der Rechtfertigung sich radikalisierender Kriegshandlungen, die auf die Tötung der Kriegsgefangenen Bezug nahm.

1.2 Wohltäter. Soldaten als Arbeiter

Die Bildberichterstattung legte bereits mit dem ersten Kriegsjahr Grundlagen für die bislang skizzierte Perspektive: Schon zu Kriegsanfang zeigten die fotografischen Gesten die deutschen Soldaten als Gegenteil derjenigen, die sie bekämpften – Egoisten und solchen, denen die Mitmenschen egal waren. Im folgenden Unterkapitel liegt demnach der Fokus auf fotografischen Gesten, die aus deutschen Soldaten Wohltäter

49 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 17. Juli 1941 (50.29), S. 765–766.

50 Jörn Hasenclever: *Wehrmacht und Besatzungspolitik in der Sowjetunion*, Paderborn/München/Wien u. a. 2010, S. 67.

51 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 17. Juli 1941 (50.29), S. 765–766.

52 Ebd., S. 765.

schufen, die sowohl jeweils einzeln wertvoll seien als auch stets nur in Gedanken an ihre Liebsten handelten.[53] Um in den darauffolgenden Kapiteln den Wandel der Bildberichterstattung durch die Kriegsjahre darzulegen, werden hier, anders als bislang, nur Fotografien des ersten Kriegsjahres einbezogen.

Im ersten Kriegsjahr dominierte folgender Tenor die Darstellungen in den Illustrierten: Gegenüber bestimmten Bevölkerungsgruppen – und hier allen voran einem Großteil der Polen, allen Juden und allen Briten – keine Gewalt anzuwenden, wurde in den Illustrierten gleichgesetzt mit einer Vernachlässigung der eigenen Pflicht, welche den Deutschen – maßgeblich durch die auf Krieg ausgerichteten Handlungen ihrer Gegner – auferlegt worden und nicht frei wählbar sei. Durch die fotografischen Gesten, die Fotos, Überschriften und andere Texte miteinander zu einem Ganzen verwoben, vermittelten die illustrierten Zeitschriften, dass deutschen Männern dieselbe Bringschuld in Bezug auf andere Gruppen obliege, wie sie ihnen den deutschen Frauen gegenüber aufgetragen würde, nur unter anderen Vorzeichen. Die im Folgenden wiedergegebene heroisierende Darstellung der Soldaten war eng an eine Pflicht gekoppelt, der sich kein wehrfähiger Mann entziehen sollte.

Zu den von deutschen Soldaten zu schützenden Gruppen zählten, so die Illustrierten im ersten Kriegsjahr, Franzosen im Elsass, die eigentlich Deutsche seien,[54] die von Polen im Osten vermeintlich misshandelten Volksdeutschen[55] sowie die von den Briten in ihrem Empire Kolonialisierten[56] oder die ebenfalls von den Briten durch die

53 Die hier getroffenen Angaben geben einen Überblick über die Ergebnisse der mit Hilfe der Datenbank angefertigten Analyse aller Bildberichte, die unmittelbar Bezug auf das Kriegsgeschehen an der Front nahmen, und decken alle zwischen dem 1. September 1939 und Ende August 1940 veröffentlichten Ausgaben der Zeitschriften *Berliner Illustrirte Zeitung*, *Die junge Dame* und *Die Wehrmacht* ab. Da die Zahlen der Datenbank-Ergebnisse relativ und nicht absolut sind (sich bspw. auf Doppelseiten statt auf Einzelfotografien beziehen oder auch, da Fotografien aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit nie eindeutig nur einer Motivnennung zuzurechnen sind), werden sie nicht als Zahl im Text aufgeführt und jeweils nur exemplarisch ein paar Beispiele in den Fußnoten genannt. Zur Mehrdeutigkeit vgl. u. a. Brink: *Ikonen der Vernichtung*, S. 10.

54 Unter anderem in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 15. August 1940 (49.33), S. 834.; *Die Wehrmacht,* 31. Juli 1940 (4.16), S. 8. Bspw. in: *Die Wehrmacht,* 19. Juni 1940 (4.13), S. 2–3, wird unter dem Titel »Warum Krieg gegen Frankreich?« erläutert, dass sowohl die deutschen als auch die französischen Soldaten bereit gewesen seien, den alten Krieg zwischen beiden Ländern ein für alle Mal zu begraben und sich freundschaftlich die Hand zu reichen. Dieser Versöhnung hätten aber die Briten und die Juden durch erfolgreiche Hetze gegen Deutschland einen Strich durch die Rechnung gemacht. Dieselbe Erzählung fand sich auch in der *BIZ*, indem auf die Not der unter den fremden Kriegstreibern leidenden Französinnen und ihren Kindern verwiesen wurde. Z. B. in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 4. Juli 1940 (49.27), S. 652–653; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 18. Juli 1940 (49.29), S. 702–703. Die *BIZ* erinnerte in einer Gegenüberstellung von 1871 und 1940 an die vormals in Paris eingezogenen deutschen Truppen, in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 27. Juni 1940 (49.26), S. 614–615.

55 Unter anderem in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1482–1483; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 19. Oktober 1939 (48.42), S. 1658–1659.

56 Zur durch die britische Blockade ausgelösten Hungersnot in der französischen Kolonie Dschibuti: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 13. November 1941 (50.46), S. 1132–1133; zur durch Briten ausgelösten Hungersnot in Indien: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 7. Oktober 1943 (52.40), S. 472–473. Vor allem Wolfgang Weber war dabei wiederkehrend federführend, gerade in jene

geografische Lage angeblich kriegsstrategisch Ausgenutzten, beispielsweise die Dänen und Norweger.[57] Hier gelte es, zunächst als Befreier in Aktion zu treten, um dann eine neue gesellschaftliche Ordnung zu etablieren, auf die Großbritannien keinerlei Einfluss mehr habe und in welcher die soldatischen Helden zu Beschützern der zivilen Bevölkerung würden. Kurz: Die politische Situation erlegte deutschen Männern Arbeit auf. Dies sei aber eine Arbeit, der deutsche Männer ihrem Wesen nach, so die fotografischen Gesten, bereits entsprächen, für die sie zudem die notwendigen Fähigkeiten trainiert hätten und deren Handwerk sie bis ins Detail verstünden, und als führende Arbeitskräfte in der Kriegsbranche obliege es ihnen angesichts der zahlreichen Übeltaten in der Welt nun, ihren Job zu erledigen – komme, was wolle. Und vor allem stellte diese Arbeit einen Dienst an der Menschheit dar und wäre demnach als Wohltätigkeit anzusehen.

Den größten Anteil im Bildkorpus der im ersten Kriegsjahr veröffentlichten Fotos machten – neben Fotografien zum Luftkrieg gegen England als dem starken und eigentlichen Gegner im Krieg zu Beginn des Zweiten Weltkriegs – Marschfotografien des Heeres in unterschiedlicher Variation aus: Zu Pferd, mit Motorrädern, zu Fuß, manchmal mit zum Singen geöffneten Mündern, in Panzerkolonnen oder per Flugzeug und Schiff – und all dies stets nach organisierter Planung und in reibungslosem Ablauf – landeten gemäß der fotografischen Gesten die Deutschen in vormals nicht deutschen Gebieten. Sie wurden im Norden und Osten von jubelnden Menschenmengen der jeweils einheimischen Bevölkerung begrüßt und ermöglichten im Westen militärische Paraden an spätestens seit der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg nicht nur für die Nationalsozialisten wichtigen Orten wie Straßburg, Paris oder Verdun. Und aus Compiègne, der geschichtsträchtigen, nordfranzösischen Stadt, in deren Wäldern am 11. November 1918 das Waffenstillstandsabkommen zwischen Frankreich und dem Deutschen Kaiserreich von Marschall Foch und Matthias Erzberger in einem Eisenbahnwagon unterzeichnet worden war, fanden sich Fotografien der dorthin gereisten NS-Elite.[58]

Im Norden begannen Freundschaften mit einheimischen Frauen und Kindern, das bedeutete mit weiteren Angehörigen der sogenannten nordischen Rasse,[59] im Osten

Gegenden, die von der britischen Kolonialherrschaft oder auch nur britischen Touristen und deren kolonialem Gebaren betroffen waren, zu reisen und von den dadurch ausgelösten Leiden der heimischen Bevölkerung zu berichten, u. a. in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 21. September 1939 (48.38), S. 1557–1559; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 21. Dezember 1939 (48.51), S. 1913–1915; *Berliner Illustrirte Zeitung,* 11. Januar 1940 (49.2), S. 30–31; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 29. Februar 1940 (49.9), S. 190–191.

57 Bspw. in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 25. April 1940 (49.17), S. 382–383; *Berliner Illustrirte Zeitung,* 22. Mai 1940 (49.21), S. 492–493; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 25. April 1940 (49.17), S. 381.

58 Exemplarisch in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 27. Juni 1940 (49.26), S. 614–615; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 4. Juli 1940 (49.27), S. 646–647; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 4. Juli 1940 (49.27), S. 666–667; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 11. Juli 1940 (49.28), S. 673; *Die Wehrmacht*, 6. Juli 1940 (Sonderausgabe: Frankreichs Zusammenbruch), S. 3.

59 Unter anderem in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 25. April 1940 (49.17), S. 383; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 25. April 1940 (49.17), S. 387.

standen die Soldaten in den Fotos höchst wachsam an Grenzen, an deren Gegenseite die durch den Pakt mit Deutschland verbündete Rote Armee über die neue Ordnung herrschte,[60] im Süden und Westen erreichten sie die faschistischen Staaten Spanien und Italien, aber vor allem das Meer.[61] Dort gingen deutsche Soldaten, auch darauf verwiesen die fotografischen Gesten, bei Feierabend oder einer sonstigen Pause zwischen den Gefechten einträchtig als Gruppe baden, sonnten sich am Strand oder aber – als sei Wochenende und die Arbeit Krieg erlaube eine wohlverdiente Pause – zelteten in fröhlichen Gruppen am Lagerfeuer.[62] Die Fotos waren so oft an Worte wie »Einmarsch«, »Vormarsch« und »Vorwärts« gekoppelt,[63] dass – selbst, wenn die sprachliche Nennung fehlte – beim Anblick der Marschbilder der Eindruck entstand, eine singende Gruppe deutscher, geschulter Arbeiter, erkennbar als Männer in Soldatenuniform, marschiere ein ganzes Jahr lang unaufhörlich an die Grenzen Europas, werde freundlich empfangen und sorge sich, einmal am Ziel angekommen, um ein gutes Leben für alle und jeden. Deutsche Soldaten wurden durch die fotografischen Gesten gezeigt als Männer, die wie Wohltäter handelten und empfangen wurden, da ihre Arbeit anderen zu Wohlgefühl und Wohlstand verhelfe.

Damit dieser Soldatenausflug aber keine Langeweile aufkommen lasse, als Abenteuer und Bewährungsprobe des Mannes bestehen bleibe, der ja nur aus dem Kampf als Held hervorgehe,[64] und der Ernst der Lage verdeutlicht werde, fehlten – und das ist die verbleibende, im ersten Kriegsjahr am häufigsten abgedruckte Motivgruppe in den Illustrierten – Fotografien von Treffern nicht, die belegten, dass von deutscher Seite aus geschossen wurde beziehungsweise deutsche Flugzeuge Bomben abwarfen. Die fotografischen Gesten verwiesen somit auf die Zerstörung gegnerischer Gebiete und Armeen als wichtigen Bestandteil der Arbeitshandlungen, welche aus deutschen Soldaten Wohltäter generierten. Die Fotos demonstrierten die Ausmaße der Zerstörung durch Bomben- oder Artillerie-Angriffe,[65] überwiegend aber den – an einer Rauchwolke erkennbaren – Einschlag von Schüssen und Bomben aus der Distanz.[66]

60 Exemplarisch in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 21. März 1940 (49.12), S. 284–285.

61 Vgl. exemplarisch: »Wo sich Hakenkreuz und Spanienbanner treffen. Durch das besetzte Gebiet an die spanische Grenze«, in: *Die Wehrmacht*, 17. Juli 1940 (4.15), S. 2–3; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 4. April 1940 (49.14), S. 312–313.

62 Unter anderem in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 17. Oktober 1940 (49.42), S. 1068–1069.

63 Bspw. deutlich bei der Bildreportage »Notbrücken für den Vormarsch«, in: *Die Wehrmacht*, 27. September 1939 (3.20), S. 26–27. Oft wurde dies auch durch galoppierende Pferde visualisiert, bspw. in: *Die Wehrmacht*, 22. November 1939 (3.24), S. 1.

64 Vertiefend hierzu Kapitel I.2.1. der vorliegenden Arbeit.

65 So gab der Text zu einer Fotografie einer Stadtruine die Schuld an der Bombardierung einer norwegischen Stadt durch die deutsche Luftwaffe den Briten: »Das war Steinkjer./ In diesem kleinen norwegischen Städtchen hatten sich die in Namsos gelandeten britischen Truppen verschanzt und damit aus der offenen Stadt ein militärisches Ziel gemacht. Es wurde von deutschen Fliegern bombardiert. Von den Wohnhäusern blieben nur die Schornsteine und Grundmauern stehen.« *Berliner Illustrirte Zeitung*, 22. Mai 1940 (49.21), S. 492. Vgl. exemplarisch bspw. auch: *Die Wehrmacht*, 17. Januar 1940 (4.2), S. 2.

66 Exemplarisch in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 11. Januar 1940 (49.2), S. 46–47; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 8. Februar 1940 (49.6), S. 118–119; *Die Wehrmacht*, 3. Januar 1940 (4.1), S. 4.

Manchmal wurde ein Schiff in dem Moment aufgenommen, in dem es am offensichtlichsten am Versinken war, begleitet von der fotografischen Geste auf die Wohltaten der deutschen Marine, welche die Besatzung des untergehenden Schiffes, soweit wie möglich, barg und vor dem Ertrinken rettete.[67] Zu Land war meist in weiter Ferne eine Rauchwolke zu erkennen, manchmal entstanden die Fotos im Nachhinein und stellten ausgebrannte Kriegsfahrzeuge, Autos, Häuser, Städte und Flugzeugwracks dar.[68] Auch diese Fotografien waren mit einer Geste auf die Präzision deutscher Arbeit versehen: So und so viel Kriegsgerät wurde erbeutet, war nun Teil der Kriegsproduktion der Deutschen, falls noch verwendbar, fehlte nun hingegen den Feinden, verstärkte die Kraft der deutschen Kriegsarbeit und schwächte den Feind, der die hilflose Bevölkerung bedrohte. So und so viele Treffer erfolgten durch die ausdrückliche Präzisionsstärke der Schützen, die ihr Handwerk erlernt hatten und es auch unter Stressbedingungen ruhig und zuverlässig, ohne im Geringsten fahrig zu werden, gekonnt ausübten. Der Krieg erwies sich als die Spitze deutschen Handwerks. Die Wehrmacht, so das durch die in Illustrierten abgedruckten Fotos entstehende Gesamtbild, bestand ihrerseits aus handwerklich erfahrenen und geschulten Männern, die all ihr Können nur dafür einsetzten, um der Menschheit Frieden, Zufriedenheit und Freiheit zu bringen.

Trotz der in den vorherigen Kapiteln dargelegten Repräsentation der Propagandakompanien, durch die es der nationalsozialistischen Berichterstattung gelinge, unmittelbar aus dem Kampfgeschehen heraus zu berichten, fand sich keine einzige Fotografie in den Illustrierten, die eindeutig erkennen ließ, dass sie Soldaten direkt im Kampf gegen den Gegner abbildete. Dies mag zwar im Zeitalter automatisierter Waffen nicht verwundern. Doch stand dies der wiederholten Behauptung innerhalb der Illustrierten entgegen, PK-Fotos zeichnete gegenüber den Fotografien der Gegner im Krieg vor allem aus, dass sie mitten im Kampf aufgenommen worden seien. Manche Fotos repräsentierten zwar Soldaten in Körperhaltungen, die – oft nur im Verbund mit der Bildunterschrift – signalisierten, dass hier gerade geschossen wurde und für alle im Bild Sichtbaren Lebensgefahr bestanden habe.[69] Doch fehlte in diesen Fotos immer der Gegner, einzig Wehrmachtssoldaten waren erkennbar. Gegnerische Sol-

67 Exemplarisch in*:* *Berliner Illustrirte Zeitung*, 15. Februar 1940 (49.7), S. 138–139; *Die Wehrmacht*, 28. Februar 1940 (4.5), S. 8.

68 Dieses Bildmotiv fand sich bis Kriegsende ungebrochen in nahezu jeder Ausgabe der Zeitschriften *Die Wehrmacht* und *Berliner Illustrierte Zeitung*. *Die junge Dame* hingegen veröffentlichte im gesamten Kriegszeitraum kein einziges Bild, das die Folgen der Schüsse darstellte. Insgesamt wurden Bilder der Kämpfe in der Frauenzeitschrift ausgespart, dafür standen hier umso mehr Themen der Liebe, des räumlichen Getrenntseins, die Ausgestaltung besonderer Feste wie Weihnachten und des Alltags an der Front in den Kampfpausen sowie Soldatenlieder im Zentrum (fotografischer) Darstellungen.

69 Vgl. exemplarisch: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 28. September 1939 (48.39), S. 1585; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 5. Oktober 1939 (48.40), S. 1606; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 9. November 1939 (48.45), S. 1725; *Berliner Illustrirte Zeitung,* 9. November 1939 (48.45), S. 1727; *Berliner Illustrirte Zeitung,* 14. Dezember 1939 (48.50), S. 1877; *Berliner Illustrirte Zeitung,* 13. Juni 1940 (49.24), S. 567; *Die Wehrmacht*, 27. September 1939 (3.20), S. 6–7; *Die Wehrmacht,* 23. November 1939 (3.24), S. 14; *Die Wehrmacht*, 27. März 1940 (4.7), S. 1–3; *Die Wehrmacht*, 19. Juni 1940 (4.13); S. 4–5.

daten kamen immer nur in einer Zeit nach den Kämpfen ins Bild – als Tote, als Gefangene oder symbolisiert durch die fotografierte Kriegsbeute.[70] Statt tatsächlich fotografierten Heldentaten fanden sich hin und wieder Fotos von Helden, die im Nachhinein von ihren Erlebnissen einem Kreis an Zuhörer*innen berichteten,[71] vor allem aber Zeichnungen.

Zeichnungen gelang es im Gegensatz zu den Fotografien nicht nur, die Wehrmacht in direkter Interaktion mit gegnerischen Soldaten darzustellen, sondern oft auch einen über mehrere Handlungen sich hinwegziehenden Ablauf an Ereignissen. Sie verwiesen gemeinsam mit dem Medium Film (beispielsweise der Wochenschau oder Lehrfilmen) auf ein Spezifikum des Mediums Fotografie: Durch die Stillstellung der Handlungen bildeten Fotos eben keine Bewegung, also auch keinen Handlungszusammenhang ›Kampf‹ ab, sondern immer nur einen kleinen Ausschnitt davon. Zwar machten sich manche Bildberichte über die Feigheit der Bildberichterstattung der Briten lustig, da diese immer nur aus sicherer Entfernung und nie unter Risikobereitschaft seitens der Journalist*innen zu ihren Dokumentationen gelangten.[72] Und ebenfalls vermittelte die NS-Propaganda, wie bereits dargelegt wurde, in den Bildunterschriften oft den Eindruck, Einblick in die Kämpfe zu geben. Doch bei genauerem Hinsehen war dies in den meisten Fällen ein mythisches Alibi – die Fotos behaupteten, die Kämpfe zu zeigen, und zeigten sie aber gerade nicht. Auch deutsche Treffer-Fotografien waren nicht selten aus großer Distanz heraus aufgenommen worden und unterschieden sich von britischer Kriegsfotografie nicht.[73]

Insgesamt galt es, bei dem Wort »Kriegsfotografie« Vorsicht walten zu lassen. Bernd Hüppauf verweist darauf, dass das Wort keine Gattungsbezeichnung darstellte. Auch ließe sich das, was allgemein im Englischen mit »combat photography« bezeichnet werde, nicht darunter begreifen: Diese Ansicht halte das Verständnis von Krieg zu eng, da es Kriegsführung im Allgemeinen einzig auf Kampfhandlungen reduziere. Was ein »Krieg« eigentlich sei und bedeute, sei nur im Hinblick auf die spezifischen Kontexte auszumachen, in denen Fotografien einen Teil bildeten.[74] Somit verdeutlichte aber das Zusammenspiel fehlender Fotografien von mit dem Gegner im Krieg kämpfenden

70 Bspw. in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 14. September 1939 (48.37), S. 1527; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 5. Oktober 1939 (48.40), S. 1607; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 22. Mai 1940 (49.21), S. 488; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 30. Mai 1940 (49.22), S. 511; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 13. Juni 1940 (49.24), S. 568–569; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 20. Juni 1940 (49.25), S. 591; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 27. Juni 1940 (49.26), S. 613; *Die Wehrmacht*, 27. März 1940 (4.7), S. 6; *Die Wehrmacht,* 5. Juni 1940 (4.12), S. 1, S. 4–5; *Die Wehrmacht*, 19. Juni 1940 (4.13), S. 2–3, S. 6–9; *Die Wehrmacht*, 3. Juli 1940 (4.14), S. 1, S. 3–5; *Die Wehrmacht*, 14. August 1940 (4.17), S. 10.

71 Bspw. prominent auf dem Titelblatt ein Wehrmachtssoldat im Kreis von lachenden und auf ihn blickenden Däninnen: *Berliner Illustrirte Zeitung,* 25. April 1940 (49.17), S. 381.

72 Exemplarisch in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 1. Februar 1940 (49.5), S. 102–103.

73 Bspw. in der Luftfotografie, wie etwa in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 14. September 1939 (48.37), S. 1528; *Die Wehrmacht*, 5. November 1939 (3.23), S. 4–5. Aber auch bei Aufnahmen der Marine, etwa in *Die Wehrmacht*, 23. Oktober 1939 (3.22), S. 4 und des Heeres gilt dies, etwa in *Berliner Illustrirte Zeitung*, 28. September 1939 (48.39), S. 1585; *Die Wehrmacht,* 31. Januar 1940 (4.3), S. 6–7; *Die Wehrmacht*, 27. März 1940 (4.7), S. 3.

74 Hüppauf: *Was ist Krieg?*, S. 10–11.

Soldaten bei gleichzeitiger Betonung, dass die PK-Fotografien genau dies vorweisen könnten, dass den Kämpfen selbst in der illustrierten Berichterstattung eine große Bedeutung zugemessen wurde. Das Wesen des Kampfes aber, darauf machte der Zeigefinger der fotografischen Geste im ersten Kriegsjahr in den Illustrierten wiederholt und mehrfach aufmerksam, sei weniger in der Situation im Angesicht des Gegners auszumachen als vielmehr im Krieg als Handwerk, welches der deutsche Soldat mit Perfektion beherrsche – auch dann, wenn ein einzelner Mann einen ganzen Panzer vernichte.[75]

Die Strategien, fehlende Kampfaufnahmen zu ersetzen, waren folglich zahlreich und reichten von Soldatenporträts mit angespannten, also ganz auf die Ausübung der Arbeit konzentrierten Gesichtern über Ganzkörperaufnahmen mit angespannten Körperhaltungen. Durch die Publikationen war den Fotos der Ausdruck nahegelegt, dass die zu sehenden Bewegungsabläufe trainiert und in regelrechter Vollkommenheit von den Kriegsarbeitern beherrscht wurden. Dies galt für Aufnahmen gut organisierter Kampfvorbereitungen, Fotos der eroberten, zerstörten Städte wie auch dem Anblick großer Gruppen an Kriegsgefangenen nach den Kampfhandlungen als im Foto festgehaltene, bemerkenswerte Arbeitsergebnisse.[76] Ebenfalls hierunter fielen Fotos, welche die Markierungen feindlicher Abschüsse zeigten, sei es auf dem Kanonenrohr eines Panzers, am Schiffsbug oder an der Außenwand eines Flugzeugs (Abb. 1),[77] sowie Bilder der Verleihung von Ehrabzeichen, die nach besonders vielen sogenannten Feindabschüssen verliehen wurden.[78]

Fotografien aus Ausbildungsstätten waren eine weitere Möglichkeit, auf die zentrale Aufgabe der Soldaten, nämlich sich dem Feind im Kampf zu stellen, zu verweisen. Hier fehlte selten ein Foto, welches darstellte, wie auszubildende Soldaten auf ein Fadenkreuz zielten, welches somit den Gegner visuell ersetzte.[79] Diese Fotos hingen mit einer Vielzahl an Bildberichten zusammen, deren Hauptziel es war darzustellen, wie der Krieg als Handwerk gelernt werden könne.[80] Dazu gehörten nicht

75 So etwa wiederholt im Lehrfilm *Männer gegen Panzer. Ein Film von der Ausbildung der Truppe*, D 1943/1944, 35 mm, Schwarz-weiß, 14 min, BArch-Filmarchiv Berlin Lichterfelde.

76 Vor allem die Zerstörung Warschaus fand vermehrt ihren fotografischen Abdruck, unter anderem in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 5. Oktober 1939 (48.40), S. 1608–1611; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 12. Oktober 1939 (48.41), S. 1631; *Die Wehrmacht,* 27. September 1939 (3.20), S. 4–5.

77 Bspw. in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 21. September 1939 (48.38), S. 1556; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 9. November 1939 (48.45), S. 1730–1731.

78 Bspw. in: *Berliner Illustrirte Zeitung,* 30. November 1939 (48.48), S. 1815; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 8. August 1940 (49.32), S. 785; *Die Wehrmacht*, 13. September 1939 (3.19), S. 13; *Die Wehrmacht,* 11. Oktober 1939 (3.21), S. 1.

79 Fotos, die auf den ersten Blick nach Kampf aussahen, aber eine Übung darstellten, fanden sich bspw. in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 23. November 1939 (48.47), S. 1805; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 11. Januar 1940 (49.2), S. 29; *Die Wehrmacht*, 10. April 1940 (4.8), S. 12; ein fotografiertes Fadenkreuz ohne Kampfzusammenhang fand sich exemplarisch in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 14. Dezember 1939 (48.50), S. 1875.

80 Hierfür standen nahezu alle Fotoreportagen der Wehrmacht, die oft gleichzeitig von dem Kampf berichteten sowie uneingeweihte Leser*innen darüber unterrichteten, welche Fähigkeiten für den Kampf nötig seien. Vgl. etwa exemplarisch den Titel des Berichts »Viel sehen – rechtzeitig melden!« in: *Die Wehrmacht*, 31. Januar 1940 (4.3), S. 6–7.

nur Fotografien von Kampf- und Schießübungen, sondern auch Berichte, die Uneingeweihten bestimmte Techniken, Begriffe, Dienstgrade oder Bedeutungen verschiedener Abzeichen vermittelten.[81] Davon fanden sich vor allem in der Zeitschrift *Die Wehrmacht* besonders viele. Da Fotografien der Heimat sich in dieser Zeitschrift weitestgehend auf Berichte aus der Rüstungsindustrie beschränkten, stellten die zum Zweck der Lehre publizierten Darstellungen eine andere Form der »Heimat-Front-Verbindung« dar: Den Männern im Reich wurde vorgeführt, für wen und wofür die Waffen im Reich hergestellt wurden oder was sie erwartete, wenn sie einberufen wurden (denn auch zum Ablauf der Musterung gab es Bildberichte),[82] den Frauen hingegen wurde mit Fachbegriffen dargelegt, welche Aspekte gerade das Leben der Männer an der Front bestimmten.[83] Letztlich verstärkte all dies die fotografische Geste, auf den Krieg als erlernbares Handwerk aufmerksam zu machen. Selbst Bildwelten aus den Lazaretten, welche durch die Verwundung der Soldaten die Spuren des Kampfes am Körper im Bild einfingen,[84] und – hin und wieder – Fotos von Soldatengräbern, meist als Holzkreuz mit Stahlhelm erkennbar,[85] ließen sich hier einreihen, doch verwiesen gerade diese Bildwelten auf die gesonderte Stellung des Kriegshandwerkers im Vergleich beispielsweise zu derjenigen des – ebenfalls in Bildberichten vorgeführten – Rüstungsarbeiters.[86]

Verwundungen am Körper waren somit Arbeitsunfälle, die auch in der Industrie geschahen, nur aber waren Arbeitsunfälle in den Fabriken vielleicht ebenso we-

81 Dies war eines der Hauptcharakteristika der Zeitschrift *Die Wehrmacht*. In der *BIZ* fand sich dies auch, herausragend war bspw. der zweiseitige Bildbericht über den Sprung der Fallschirmflieger aus dem Flugzeug, mit fünf Fotografien, die den Flug bis zur Landung dokumentierten, sowie zwei weiteren Fotos, welche die unmittelbar mit Berührung des Bodens einsetzende Verwandlung der Fallschirmjäger in Infanterie aufzeigten, in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 6. Juni 1940 (49.23), S. 535–536. Die Frauenzeitschrift wiederum beschränkte sich hierbei im Wesentlichen auf den Abdruck einiger Soldatenlieder, etwa in: *Die junge Dame,* 3. Oktober 1939 (7.40), S. 4; *Die junge Dame*, 17. Oktober 1939 (7.42), S. 2; *Die junge Dame,* 31. Oktober 1939 (7.44), S. 10.

82 *Die Wehrmacht*, 27. September 1939 (3.20), S. 12.

83 Fotos, die dazu beitrugen, etwas über den Krieg zu lernen, fanden sich in allen drei Zeitschriften. Die Häufigkeit nahm mit dem Verlauf des Krieges ab, erst gegen Ende wurden sie wieder häufiger. Hier aber weniger, um fehlende Schlachtenfotos zu ersetzen, sondern eher, um die fehlende Möglichkeit eines siegreichen Vorstoßes auszugleichen und der Kriegsmüdigkeit der Bevölkerung, die gemäß Ulrich Herbert spätestens mit der Stagnation des Vormarschs und den zunehmenden Bombenangriffen auf Deutschland ab dem Jahreswechsel 1942/1943 einsetzte, vorzubeugen. Herbert: *Das Dritte Reich*, S. 113.

84 Vgl. hierzu ausführlicher Teil II.2.2. der vorliegenden Arbeit.

85 Bspw. in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 20. Juni 1940 (49.25), S. 590; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 25. Juli 1940 (49.30), S. 728; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 8. August 1940 (49.32), S. 788; *Die Wehrmacht*, 13. März 1940 (4.6), S. 2; *Die Wehrmacht*, 6. Juli 1940 (Sonderausgabe: Frankreichs Zusammenbruch), S. 24; *Die Wehrmacht,* 31. Juli 1940 (4.16), S. 10. Diese, wieder bis Kriegsende hin nicht abbrechenden Bildwelten, fanden sich in *Der jungen Dame*, abgesehen von Soldatengräbern, ebenfalls nicht.

86 Zur Rüstungsindustrie exemplarisch in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 18. Januar 1940 (49.3), S. 50–51; *Die Wehrmacht,* 31. Januar 1940 (4.3), S. 1–5; *Die Wehrmacht*, 17. Juli 1940 (4.15), S. 22–23. Im ersten Kriegsjahr wurden in der Frauenzeitschrift keine Fotoreportagen aus der Rüstungsindustrie veröffentlicht.

nig wünschenswert wie vermeidbar, jedenfalls aber keine Bildberichterstattung wert. Auch der Soldat als Kriegsarbeiter unterlag einer Art Berufsrisiko, Arm, Bein oder sogar Kopf zu verlieren, nur bestand seine Arbeit eben genau darin, sich diesem Risiko auszusetzen und war deswegen durchaus eine Berichterstattung wert. Hier lag ebenfalls der Fokus darauf, von reibungslosen Arbeitsabläufen zu berichten: Sanitätssoldaten und Feldlazarett-Ärzte übten ihrerseits ihren Beruf höchst gewissenhaft aus[87] und wurden von zahlreichen Laborarbeiter*innen unterstützt, welche die modernste Gesundheitspflege, die ein Soldat sich wünschen konnte, ermöglichten.[88] Für das seelische Wohl wurde ebenfalls gesorgt, schließlich trug ein gutes Arbeitsklima zur handwerklichen Präzision bei: Krankenschwestern waren unabkömmlich, ging es darum, die seelische Gesundheit und die notwendige Zuversicht für das Gelingen der Arbeit Krieg aufrechtzuerhalten.[89]

Diese beschönigende Darstellung des Krieges als mit modernsten Mitteln ausgeführte Arbeit blieb aber als etwas markiert, dass deutschen Männern das Opfer abverlangte, Heim und Herd und Herzenslieben zu verlassen.[90] Davon zeugten Fotografien, welche die »Heimat-Front-Verbindung« in Form von Briefe schreibenden, Zeitungen und andere Nachrichten lesenden Soldaten abbildeten.[91] Denn diese wohltätigen Kriegsarbeiter waren in den fotografischen Erzählungen keine einsamen Cowboys, die sich mit ihrem Pferd besser als mit Frauen verstünden, wie dies Theweleit für die Freikorps zu Zeiten der Weimarer Republik nachzeichnet.[92] Im Laufe des Zweiten Weltkriegs ersetzten fotografische Heldendiskurse des Alltäglichen vielmehr den Führungsanspruch einzelner sowie einsamer beziehungsweise einzig Männerbünden gegenüber verpflichteter Helden.

Die hier dargelegte Zusammenfassung, die nicht über den Blick auf einzelne Fotografien, sondern durch Bündelung verschiedenster Motive der Bildberichterstattung des ersten Kriegsjahres in den Illustrierten erfolgte, entwickelte die Erzählung, wie

87 Exemplarisch in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 29. Februar 1940 (49.9), S. 206; *Die Wehrmacht*, 11. Oktober 1939 (3.21), S. 22–23; *Die Wehrmacht*, 14. August 1940 (4.17), S. 29. Im ersten Kriegsjahr wurden in der Frauenzeitschrift keine Fotoreportagen über Kriegsverwundete veröffentlicht.

88 Exemplarisch zu modernen Erkenntnissen durch das Mikroskop, in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 21. Dezember 1939 (48.51), S. 1908. Im ersten Kriegsjahr wurden in der Frauenzeitschrift noch keine Fotoreportagen über die moderne Medizin veröffentlicht, ab dem zweiten Kriegsjahr aber schon, etwa zur Erfahrung in der Tropenmedizin für die Afrikafront, in: *Die junge Dame*, 11. März 1941 (9.10), S. 6–7.

89 Exemplarisch in: *Die junge Dame*, 19. September 1939 (7.38), S. 2; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 30. Oktober 1941 (50.44), S. 1094–1095; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 6. November 1941 (50.45), S. 1108–1109.

90 Dieses Bildkorpus zeigte sich nicht nur in der Frauenzeitschrift, sondern in allen drei für die vorliegende Arbeit analysierten Bildwelten. Zudem waren Fotos, die die Verbindung zwischen Heimat und Front markierten, keine Besonderheit des ersten Kriegsjahres. Dieses Bildkorpus wurde vielmehr mit längerer Dauer des Krieges umso häufiger publiziert.

91 Bspw. fand sich, statt wie gewöhnlich die Rubrik »Feldpostbrief an Dich«, die Überschrift »Feldpostbrief von ihr«, zusammen mit einer Fotografie von zwei Soldaten, die einen Brief lasen, in: *Die junge Dame*, 12. November 1940 (8.46), S. 3.

92 Theweleit: *Männerphantasien*, S. 71–72.

eine gesamte Armee als eine Art Zusammenschluss zahlreicher Arbeiterhelden die heroische Tat vollbrachte, das außerhalb der von dem faschistischen Italien und Spanien beherrschten Regionen verbleibende Europa von Gewalt und Terror zu befreien und die Grenzen gegen das ebenfalls scheinbar höchst aggressive britische Volk zu sichern, wofür sie uneingeschränkt die Bewunderung sowie vollständige Unterstützung der Frauen in der Heimat sowie der in den eroberten und besetzten Gebieten ansässigen Bevölkerung erfuhr. Hierdurch erwies sich ebenfalls bereits das erste Kriegsjahr als der Beginn einer die gesamte Weltgemeinschaft ergreifenden, von einem modernen Deutschland aus angeführten neuen Epoche. In der *BIZ* wurde diese Auffassung unter anderem mit dem Titel »Europa in der Zeitenwende«, einer über ein halbes Jahr fortgesetzten Berichtserie von Wolfgang Weber verdeutlicht, einem der Starfotografen der *BIZ*, der keiner Propagandakompanie zugeordnet war.[93] Denn auch wenn in den Illustrierten kein Versuch unternommen wurde, eine neue Zeitrechnung einzuführen, welche die gewohnte ersetzte, so betonte die Berichterstattung mit dem ersten Kriegsjahr den Beginn eines neuen, mythischen Zeitalters, das eben in Kriegsjahren gerechnet wurde, wodurch jeweils im September ein neues Jahr eingeleitet und Weihnachten in Kriegsweihnacht, beginnend mit der Zählung im Dezember 1939, umgetauft wurde.[94]

Die neue Zeitrechnung aber wurde durch die fotografischen Gesten eng an das private, persönliche Lebensglück gekoppelt, wodurch der Anspruch an wehrfähige Männer, in den Krieg zu ziehen, zu einer Pflicht innerhalb persönlicher sozialer Bindungen wurde. *Die junge Dame* etwa forderte kurz nach Kriegsbeginn in diesem Sinne ihre Leser*innen dazu auf, von nun an ein »Lebensbuch« zu führen: »Das ›Lebensbuch‹ soll kein Tagebuch sein, sondern in loser Folge nur die Tatsachen, Gedanken und Eindrücke wiedergeben, die uns in unserer Entwicklung und Schicksalsformung bedeutungsvoll erscheinen.«[95] In »gediegener Form« sollten hier neben Zeitungsausschnitten, Fotos oder getrockneten Blüten auch »Personennamen, Daten und Anschriften vollständig« aufgeführt werden, um spätere »Verwechslungen« zu verhindern, dabei sei ein persönlicher Erzählstil statt eines »trockenen Protokollstil[s]« der angebrachte Sprachmodus des Berichtes »von unserem Leben und Kampf«, den vor allem die nachkommenden Generationen einmal lesen sollten.[96] Auch dies kann als Ausdruck der Annahme gelesen werden, dass eine neue Zeit angebrochen gewesen

93 Berichte von Wolfgang Weber fanden sich unter anderem in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 21. September 1939 (48.38), S. 1557–1559; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 21. Dezember 1939 (48.51), S. 1913–1915; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 11. Januar 1940 (49.2), S. 30–31; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 29. Februar 1940 (49.9), S. 190–191.

94 Exemplarisch »September 1939 – September 1940. Ein Jahr Krieg gegen England«, in: *Die Wehrmacht*, 28. August 1940 (4.18), S. 4–5; »Europas geschichtliche Wende«, in: *Die Wehrmacht*, 11. Oktober 1939 (3.21), S. 2 sowie die wiederkehrende Serie »Europa in der Zeitenwende« von Wolfgang Weber, u. a. in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 21. Januar 1943 (52.3), S. 28–29; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 10. Juni 1943 (52.23), S. 266–267; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 5. August 1943 (52.31), S. 362–363; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 28. Oktober 1943 (52.43), S. 514–515.

95 *Die junge Dame*, 26. Dezember 1939 (7.52), S. 2.

96 Ebd.

sei. Die deutschen Soldaten als Arbeiter symbolisierten eine Zukunft, in der die Deutschen als Wohltäter die hilflosen Bevölkerungen Europas beschützten. Unterstützung ginge vom faschistischen Spanien und Italien, später auch von Japan aus,[97] die Hauptlast in Europa aber liege auf deutscher Seite (denn Spanien blieb in Spanien, Italien eroberte hingegen Nordafrika).[98] Und ebenfalls kündigte sich mit der Annahme eines Epochenumbruchs an, dass die dargelegte Erzählung guter Deutscher, die gegen böse andere kämpften zum Wohle Dritter, von nun an kein Ende mehr finden sollte und dementsprechend bis zum Kriegsende keine grundsätzliche Variation mehr erfuhr. Soldaten jedenfalls legten ihrerseits private illustrierte Hefte an, die eine ähnliche Funktion wie die des »Lebensbuchs« hatten. Hier wurden – teilweise unter Verwendung von PK-Fotografien – die jeweils miterlebten Kriegsereignisse für die persönliche Erinnerung dokumentiert und der Anspruch an eine heroische Männlichkeit in die intimsten Bereiche eingeschrieben.[99] Dass gerade hierdurch aber das soldatische Heldentum zu einem Terrorinstrument der nationalsozialistischen Ideologie werden konnte, soll im Folgenden dargelegt werden.

1.3 Straftäter. Heldentum als Terrorinstrument

Der deutsche Soldat wurde nicht nur in den Illustrierten sowohl als Arbeiter als auch Wohltäter vorgestellt. Indem fotografische Gesten weniger reproduzierten, was war, sondern viel eher auf das verwiesen, was sein sollte, konnten Heldenerzählungen darauf abzielen, zur tiefsten Überzeugung der gesamten deutschen Bevölkerung zu werden. Wer die durch den Krieg zu erfüllenden Arbeiten kritisierte oder gar die Beendigung individueller Kriegsarbeit einforderte, konnte als Straftäter deklariert werden. Von Deutschen verübte Taten, die nach zeitgenössisch gängigem Recht strafbar waren, blieben in den in Illustrierten zur Zeit des Zweiten Weltkriegs reproduzierten Fotografien unsichtbar – mit sehr wenigen Ausnahmen, etwa den Fotografien nach dem Attentat von Georg Elser am 8. November 1939 im Münchner Bürgerbräukeller, bei denen aber der Attentäter selbst gesichtslos blieb und nur die Begutachter der

97 Vertiefend hierzu Marstaller: Samurai und Kamikaze.

98 Zu Spanien bspw.: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. März 1940 (49.10), S. 212; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 4. April 1940 (49.14), S. 312–313; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 11. Juli 1940 (49.28), S. 397; *Die Wehrmacht*, 17. Juli 1940 (4.15), S. 2–3. Zu Italiens Feldzügen in Nordafrika bspw.: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 30. Mai 1940 (49.22), S. 516–517; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 20. Juni 1940 (49.25), S. 597; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 11. Juli 1940 (49.28), S. 670–672; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 18. Juli 1940 (49.29), S. 724; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 25. Juli 1940 (49.30), S. 729; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 15. August 1940 (49.33), S. 806–807; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 29. August 1940 (49.35), S. 867; *Die Wehrmacht*, 19. Juni 1940 (4.13), S. 30–31; *Die Wehrmacht*, 3. Juli 1940 (4.14), S. 22–23; *Die Wehrmacht*, 31. Juli 1940 (4.16), S. 21. Zum in Italien erfundenen Vorgänger des Handys, einem schnurlosen, tragbaren Telefon, das Frauen modisch wie eine Handtasche tragen könnten, vgl.: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 14. März 1940 (49.11), S. 253.

99 Vertiefend hierzu Armin Kille: Die Fotografie der Landser. Der Überfall auf die Sowjetunion 1941 dokumentiert in privaten Fototagebüchern deutscher Soldaten, in: *Visual History* (30. 11. 2020), DOI: https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2052.

zerstörten Gemäuer und die Trauernden im Foto erschienen.[100] Doch waren Straftatdiskurse in der nationalsozialistischen Öffentlichkeit und auch den Leser*innen der Zeitschriften durchaus bekannt. Sie bildeten somit einen relevanten Kontext zu dem in Fotos sichtbar gemachten Diskurs. Das folgende Kapitel nimmt Narrativierungen zum zivilen Kriegskritiker im Landesinneren, der als Defätist und folglich Gegner der soldatischen Helden repräsentiert wurde, in den Blick und legt dar, was zwar im Diskurs präsent war, nicht aber in öffentlich reproduzierten Fotos visualisiert wurde. In diesem Sinne soll das Zusammenspiel von großflächigen Propagandaaktionen im Zentrum stehen, das mit juristischen Grundlagen, exemplarisch ausgewählten Begründungen der Urteile des Volksgerichtshofes vom September 1943 und deren Zusammenhang zu den in den vorherigen Kapiteln dargelegten zeitgenössischen Berichterstattungen von der Front in illustrierten Zeitschriften verbunden wird.

In als Wehrkraftzersetzung markierten Fällen wurden statt der in den Medien omnipräsenten Heldenerzählungen von der Front in der Öffentlichkeit negative oder pessimistische Stimmen in Bezug auf den Kriegsverlauf laut. Insbesondere durch den Vorwurf der fehlenden Bereitschaft zur »mannhaften Wehr« war die direkte Gegenüberstellung der von der Front aus kommunizierten Heldenmythen und den hiermit verbundenen Maskulinitätsidealen mit dem unmännlichen und ehrlosen Defätisten der Heimat geeignet, den wegen Wehrkraftzersetzung Verurteilten zu diskreditieren. Der Wohltätigkeit des gewalttätigen Mannes stand die Straftat des kriegskritischen Mannes komplementär gegenüber – militärische Ehrabzeichen durch erfolgreiche Vernichtung der Übeltäter waren nur ein Ende einer Skala, an deren anderem Ende sich die Todesstrafe befand. Heldenmythen und Landesverrat konnten so auf der Ebene der Männlichkeit in einem reziproken Verhältnis präsentiert und öffentlichkeitswirksam zur Schau gestellt werden. Der Tatbestand der ›unmännlichen Wehrkraftzersetzung‹ und die öffentliche Bekanntgabe der in solchen Fällen vom Volksgerichtshof erteilten Urteile diente folglich ebenfalls der diskursiven Konstruktion eines idealen Mannes, wie dies zu Beginn der Arbeit dargelegt worden war – eben des treuen Frontsoldaten, wie er in den Illustrierten vorgeführt wurde. Der Blick auf Todesurteilsbegründungen des Volksgerichtshofs verdeutlicht demnach, wie sehr diese Heldenerzählung als Munition der Waffengattung »Psychologische Kriegsführung« mit Zielrichtung ins deutsche Volk und teilweise tatsächlich tödlichem Ausgang figurierten.[101]

Die Todesstrafen bildeten lediglich die Spitze eines größeren Systems, das darauf ausgelegt war, Stimmungen in der Bevölkerung beobachten und lenken zu können. In einer Broschüre des politischen und wirtschaftlichen Informationsdienstes der Gauleitung der NSDAP (Steiermark, Gaupropagandaamt) vom April 1942 wurde beispielsweise unter dem Stichpunkt »Gerüchte« bekanntgegeben:

100 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 16. November 1939 (48.46), S. 1757, S. 1780; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 23. November 1939 (48.47), S. 1785.

101 Zur PK als Waffe psychologischer Kriegsführung vgl. Zöller: Soldaten oder Journalisten?, S. 177.

> Da heißt es z. B., daß Ärzte, Rote-Kreuz-Schwestern, Fronturlauber, Bürgermeister dies oder jenes gesagt hätten. Da schwirren Angaben von Zahlen über Verwundete und Kranke herum. Und manch andere Märchen gehen rundum. Kommen uns derartige Keppeleien unter, dann wollen wir diese Schwätzer auffordern, ihre Angaben schriftlich festzulegen. Und sogleich werden die Herrschaften kneifen, da sie tatsächlich nicht in der Lage sind, für ihr verantwortungsloses Geschwätz zu bürgen. [...] Wenn jeder sich fragen würde: Wozu und wem nützt das Gerücht, wären Herr Semperer und Frau Keppelmaier bald gestorben.[102]

In derselben Broschüre fand sich ein Hinweis auf einen Brief des verstorbenen »Fliegerhelden Oberst Mölders«, der laut Angabe gefälscht sei, dessen Inhalt aber nicht wiedergegeben wurde, verbunden mit dem Aufruf: »Aktivisten der Partei, sorgt, daß Nachbeter des gefälschten Möldersbriefes rasch der für Volksschädlinge vorgesehenen empfindlichen Strafe zugeführt werden!«[103] Der Begriff der »Volksschädlinge« bezog sich auf das vier Tage nach dem Überfall auf Polen in Kraft getretene Kriegssonderstrafrecht, welches die »Verordnung gegen Volksschädlinge« (auch Volksschädlingsverordnung, kurz VVO) gegen Vergehen wie Fahnenflucht, (Wirtschafts-)Sabotage, Plünderung und Verstöße gegen Recht und Sitte jeder Art zum Schutz der »Heimatfront« beinhaltete. Es subsumierte recht weit gefasste Taten und ermöglichte bei Kleinigkeiten den hierfür zuständigen Sondergerichten das Urteil der Todesstrafe.[104]

Der Aufruf, gemäß der VVO zum Vollzug zu schreiten, sollte jemand von den Inhalten des sogenannten Mölders-Brief andere in Kenntnis setzen, war aber nur eines von zahlreichen Beispielen, welche die Anstrengungen des Regimes dokumentierten, auf die Haltungen und Handlungen der Bevölkerung Einfluss zu nehmen.[105] Die Drohkulisse war jeweils deutlich: Auf der einen Seite standen Appelle zu gegenseitigen Schuld- und emotionalen Abhängigkeitsverhältnissen innerhalb der gesamten Bevölkerung. Das Verhalten jedes Einzelnen wurde unmittelbar an das Überleben oder Sterben aller anderen gekoppelt. Nicht mehr nur persönliche Bekanntschaften waren hier auf Schuldzusammenhänge ausgelegt, sondern die gesamte Bevölkerung sollte überlebensnotwendige Verantwortung für alle tragen, also auch für persön-

102 Politischer und wirtschaftlicher Informationsdienst, Gauleitung der NSDAP, Steiermark, Gaupropagandaamt, April 1942, NS 18/1050, BArch Berlin Lichterfelde, S. 4. Im Original mit Hervorhebungen.

103 So wurde zwar erwähnt, dass der Brief »dunkle« kriegsgegnerische Pläne kundgebe, detailliertere Beschreibungen fanden sich aber nicht, nur nebulös bleibende Umschreibungen. Ebd., S. 5.

104 Martin Hirsch/Diemut Majer/Jürgen Meinck: *Recht, Verwaltung und Justiz im Nationalsozialismus. Ausgewählte Schriften, Gesetze und Gerichtsentscheidungen von 1933 bis 1945,* Köln 1984, S. 456–464.

105 Exemplarisch wären hier auch die Aufrufe zu nennen, gezielte Mundpropaganda ins Leben zu rufen, etwa die folgende im Rundschreiben Nr. 31/42 vom 17. 3. 1942 der Reichspropagandaleitung, Hauptamt »Reichsring«, an »alle Gaupropagandaleiter, Mitglieder des Reichsrings und Verbindungsmänner der Organisationen« herausgegebene Richtlinie: »Dieser Krieg entscheidet, ob dem Deutschen Volk für die Zukunft die Sorgen um seine Rohstoffe und seine Ernährungsgrundlage genommen werden, oder – ob das deutsche Volk untergeht.« Ebd., NS 18/1050, BArch Berlin Lichterfelde, S. 1.

lich nicht bekannte (nicht verfolgte) Deutsche. Wer kritische Äußerungen über den Kriegsverlauf machte, so der Fingerzeig der Drohungen, oder einen der Kriegshelden verunglimpfte, gefährdete das Überleben der gesamten Gesellschaft. Auf der anderen Seite verwies der Inhalt der Gesetze darauf, dass bei Missachtung dieser als naturgegeben dargestellten Abhängigkeiten der Ausschluss aus der nationalsozialistischen Gemeinschaft und drastische Strafen drohten, das heißt im Extremfall auch der Tod.

Walter Tießler, der Reichsamtsleiter in der Partei-Kanzlei und Verbindungsmann zu den Reichspropagandaämtern, berichtete beispielsweise Reichspropagandaleiter Joseph Goebbels von folgendem, im Reich hörbaren Witz über die Spinnstoffsammlung: »Demnächst erfolgt wieder eine neue Spinnstoffsammlung; hierdurch werden alle Hirngespinste des Führers, die Lügengewebe Dr. Goebbels und die Lumpen der Partei gesammelt.«[106] Die Spinnstoffsammlung war aus propagandistischen Zwecken im RMVP als für den Kriegsverlauf entscheidend angesehen. So ging man im RMVP unter anderem davon aus, dass ein hoher Ertrag der Spinnstoffsammlung den Gegnern im Krieg durch den zur Schau gestellten Willen, zur Not bis zum Äußersten zu gehen, die Kriegsbereitschaft des gesamten deutschen Volkes demonstriere.[107] Im Januar 1943 wurde dann unter Erinnerung an die erfolgte Sammlung 1942 dazu aufgefordert, dass diejenigen, die sich aus der Sammlung als Diebe selbst bereicherten, ebenfalls als sogenannte Volksschädlinge den Sondergerichten vorgeführt werden sollten. Dieser Diebstahl sei kein Diebstahl, sondern eher ein Fall der Wehrkraftzersetzung: »Die Altkleider- und Spinnstoffsammlung, die vor allem die Beschaffung von Arbeitskleidung für die deutschen Arbeiter und Arbeiterinnen in der Rüstungsindustrie und in den besetzten russischen Gebieten erleichtern soll, hat eine große Bedeutung für die Erringung des Sieges.«[108]

Als Gegenmaßnahme zu dem zitierten Witz schlug Tießler in einem weiteren Schreiben, datiert auf den 16. März 1943, an Goebbels vor:

> Wenn wir nun an die Kampfzeit erinnern, so wissen wir, dass eine Beschimpfung der Partei bei uns ebenfalls nicht mit Gegenwitzen beantwortet wurde, sondern, indem man dem Betreffenden eine entsprechende Abreibung gab. Ich sehe nicht ein, aus welchem Grund wir dieses Mittel heute nicht wieder einschalten sollten. Diese Einschaltung braucht nicht auf dem Wege einer Anordnung zu geschehen. Es genügt vollkommen, dass man einem kleinen Kreis zuverlässiger Männer wissen lässt, dass eine derartige Reaktion nicht bestraft wird. Wenn dann die ersten Abreibungen erfolgt sind, kann dies unauffällig in der Propaganda erwähnt werden, sodass auf diese Weise auch die breiten Volksschichten davon erfahren.[109]

106 Maßnahmen gegen Verbreitung von Gerüchten, 1941–1943, NS 18/924, BArch Berlin Lichterfelde.

107 Vgl. u. a. verschiedene Schreiben des RMVP zur für den Juni 1942 geplanten Spinnstoffsammlung in: NS 18/1338, BArch Berlin Lichterfelde.

108 Ebd.

109 Maßnahmen gegen Verbreitung von Gerüchten, 1941–1943, NS 18/924, BArch Berlin Lichterfelde.

Die Erwähnung der Kampfzeit, die »untrennbar verbunden mit ihrer Sturmabteilung (SA)« war,[110] spielte auf ausbleibende Heldenverehrungen der Soldaten des Ersten Weltkriegs in der Weimarer Republik an. Der »politische Soldat« etwa, als den sich SA-Männer selbst begriffen hatten, zeichnete sich durch eine tiefe Abscheu gegen das Ende einer deutschen Armee mittels Verbot im Versailler Vertrag sowie gegen die Behandlung rückkehrender Soldaten in den revolutionären Umbruchszeiten 1918/1919 aus:[111] »Ich musste trotz meiner Jugend erleben, wie einfache Soldaten, die nur ihre Pflicht erfüllten, viehisch gemordet wurden«, notierte etwa ein SA-Mann 1934 als Erinnerung an das Ende des Ersten Weltkriegs.[112] In ihrer Analyse verschiedener, von dem Soziologen Theodore Fred Abel ebenfalls 1934 gesammelter Biografien zu einer von ihm geplanten Studie über die SA, aus der das eben genannte Zitat stammte, entwickelt Lara Hensch die These, dass der »Frontsoldat« über die Mischung von »Kampf, Glaube, Arbeit und Opfer«[113] eine ideale Männlichkeit verkörperte, die es nicht nur nachzuahmen galt, sondern um deren Honorierung auch mit Gewalt gekämpft wurde.[114] Denn schließlich war für einen politischen Soldaten die Politik – von der zumindest ein SA-Mann nicht allzu viel zu verstehen hatte, außer zu wissen, wer der Feind war und wo und wie man ihn traf[115] – Krieg. Selbst in Friedenszeiten münzten demnach SA-Männer persönliche Misserfolge, die unter anderem durch die Weltwirtschaftskrise ausgelöst worden waren, als kriegerisch beabsichtigte Angriffe auf ihre Personen um, auf welche mit kriegerischen Handlungen – also Gewaltanwendung – reagiert werden müsse.[116] Tießlers Verweis auf die Kampfzeit war in dieser Lesart eine Aufforderung, soldatisches Handeln in zivilen Bereichen der Heimat zu etablieren und die politische Führung auf die Möglichkeit, als politische Soldaten statt Bürokraten zu agieren, aufmerksam zu machen.[117]

Tießler wandte sich durch den Auftrag von Goebbels dann am 21. März 1943 an den Leiter der Partei-Kanzlei Martin Bormann: »Es darf in Zukunft nicht mehr von den Gauen gemeldet werden, diese oder jene Gemeinheit wird über den Führer verbreitet, sondern die meldung müsse heissen: ›Der und der hat eine Gemeinheit erzählt

110 Yves Müller: »…wie ist's mit dir, Hans…?«, S. 355.

111 Lara Hensch: »Wir aber sind mitten im Kampf aufgewachsen«. – Erster Weltkrieg und Kampfzeit in Selbstdarstellungen früher SA-Männer, in: Yves Müller/Reiner Zilkenat (Hg.): *Bürgerkriegsarmee. Forschungen zur nationalsozialistischen Sturmabteilung (SA)*, Frankfurt a. M. 2013, S. 331–353, S. 339–340; Müller: »…wie ist's mit dir, Hans…?«, S. 359–363.

112 Hoover Institute Archives, Theodore Fred Abel Papers, Box 4, Nr. 227, S. 2, hier zit. nach Hensch: Erster Weltkrieg und Kampfzeit, S. 339.

113 Hier zit. nach ebd., S. 352.

114 Ebd., S. 341–343.

115 Müller: »…wie ist's mit dir, Hans…?«, S. 360.

116 Hensch: Erster Weltkrieg und Kampfzeit, S. 345.

117 Ulrich Herbert verweist darauf, dass eine Verwischung der Grenzen zwischen dem Militärischen und Zivilen seit der Kritik am Ersten Weltkrieg von den Nationalsozialisten erwünscht war, was dann ab dem Luftkrieg gegen Deutschland 1943 auch Realität wurde. Ders.: *Wer waren die Nationalsozialisten?*, S. 52–53.

und daraufhin sofort die entsprechende Abreibung erhalten.‹«[118] Was unter »Abreibung« zu verstehen war, präzisierte er mit der Erläuterung, wer regime- und kriegskritische Witze höre, solle den Witzeverbreitern »sofort damit antworten, dass wir ihnen eine Herunterhauen«.[119] Die hier auch in der Rechtschreibung zutage tretende Emotionalität des Verbindungsmannes von Partei-Kanzlei und den Reichspropagandaämtern war, wie ein Überblick über seine Schreiben zeigt, nicht alltäglich. Die Rage schien eher eine Ausnahme darzustellen, welche darauf schließen lässt, dass Tießler dem gewöhnlichen Alltag im Regierungsgeschäft zeitweilig überdrüssig geworden war und für einen Moment von einer Wiederkehr der Schlägertrupps aus der Zeit der Weimarer Republik träumte. Denn Tießler fuhr an späterer Stelle fort: »In der Kampfzeit hatten wir die Richtigkeit dieses Mittels bereits erprobt. … Es würde auch den Kampfgeist der Partei selbst aktivisieren, wenn wir derartigen Schwätzern und Verleumdern nicht mit Worten, sondern mit unserer Faust antworten.«[120] Am Ende seines Schreibens an Bormann zitierte er zur Bekräftigung Generalmajor von Kessel, der kundtat, wie er mit kriegskritischen Offizieren verfahre:

> In jeder Offiziersversammlung empfehle ich dagegen das einzig wirksame Mittel: Rücksichtsloses Zupacken, Feststellung des Schwätzers, Erstattung einer Anzeige, bis der Kerl im Zuchthaus sitze. Dieser Krieg ist nur zu gewinnen durch eine ritterliche Solidarität jedes Offiziers mit unseren politischen Führern.[121]

Es scheint jedoch nicht entscheidend gewesen zu sein, wie sehr die sogenannten Volksschädlinge aus eigener Überzeugung nationalsozialistische Ideale verinnerlicht hatten – erst eine kritische Einstellung zum Kriegsverlauf rief zu drastischen Gegenmaßnahmen auf. Doch ebenso gab es Maßnahmen zur Vorbeugung: Wehrmachtssoldaten, die ebenfalls aus Propagandazwecken Fronturlaub erhielten, um innerhalb des Deutschen Reichs Reden über ihren heroischen Kampf zu halten, wurden etwa zuvor aufgrund ihrer Einstellungen zum Nationalsozialismus überprüft. Auch die Inhalte ihrer Reden wurden mit Hilfe zuvor ausgeteilter Materialien vorab sichergestellt.

Dies war etwa bei der Propaganda-Großaktion »…über allem steht die Infanterie!« der Fall, die zwischen dem 15. November 1942 und dem März 1943 gezielt das Ansehen der Infanterie in der Bevölkerung steigern sollte.[122] Hierfür waren nahezu fünf Monate lang im gesamten Reich verschiedene, aufwendig vorbereitete festliche Veranstaltungen organisiert worden. Vor allem Ritterkreuzträger, ebenso aber einfache Stoßtrupp-Soldaten erhielten ein bis zwei Wochen Fronturlaub, um vom Inhalt her

118 Maßnahmen gegen Verbreitung von Gerüchten, 1941–1943, NS 18/924, BArch Berlin Lichterfelde. Rechtschreibung und Hervorhebungen wie im Original.
119 Ebd. Rechtschreibung wie im Original.
120 Ebd. Rechtschreibung wie im Original.
121 Ebd. Rechtschreibung wie im Original.
122 Zur Propagandaaktion »…über allem steht die Infanterie!« ZSG 109/37; ZSG 109/43 BArch Berlin Lichterfelde. Ebenso, hier aber auch mit Schreiben über die politische Unzuverlässigkeit mancher Ritterkreuzträger als Redner und der Bitte um künftig sorgfältigere Überprüfung der Gesinnung: NS 18/ 250; BArch Berlin Lichterfelde.

freigegebene, öffentliche Reden zu halten oder vertrauliche, persönliche Gespräche mit Menschen der Heimat – etwa Arbeiter*innen in Rüstungsbetrieben – zu führen. Auch für die persönlichen Gespräche waren Anweisungen herausgegeben worden, welche Inhalte vermittelt werden sollten. Die Presse wurde angehalten, vermehrt über die Infanterie, und, damit diese als heroisch wahrgenommen werden könne, unbedingt nicht gleichzeitig über die Luftwaffe Bericht zu erstatten (was mit Blick auf die in diesem Zeitraum eher wenigen Berichte über die Infanterie in den für die vorliegende Arbeit analysierten Illustrierten in der Praxis allerdings nur bedingt berücksichtigt wurde).[123] Ebenso erfolgten Aufrufe zu verstärktem Aushang von extra hergestellten Plakaten mit eigens dafür leerzuräumenden Schaufenstern und Ähnlichem.

Ähnliches weist Peter Longerich für die »Aktion gegen Miesmacher und Kritikaster« in Mainz 1934 nach, die dazu dienen sollte, die dort anzutreffende kritische Stimmung gegenüber den ausbleibenden wirtschaftlichen Erfolgen zu unterbinden. Zwei Wochen lang waren im Mai 1934 in Wiesbaden hierzu in allen Zeitungen Meldungen zu lesen, Flugblätter verteilt, Plakate in öffentlichen Verkehrsmitteln aufgehängt oder an Ladenbesitzer verteilt worden, die diese nicht nur – auch unter Zwang – aufhängen, sondern ebenso alle anderen Plakate abhängen mussten. Stofftransparente säumten die Straßen, auf denen die Aufschriften »Nicht meckern, sondern arbeiten«, oder »Miesmacher sind Landesverräter« aufgebracht worden waren. Diese Parolen wurden ebenso auf die Straßen gemalt. Als Ende der Großaktion fand eine Versammlungsaktion statt, deren Eintrittskarten Hakenkreuzbinden für den Arm waren, die im Vorfeld bereits getragen werden sollten. Die Aktion, die somit terroristische Ausmaße erreichte, da sie die Mainzer Bevölkerung zu einem öffentlichen Bekenntnis zum Nationalsozialismus regelrecht zwang, zielte explizit darauf, den in Mainz geäußerten Unmut über die ausbleibenden wirtschaftlichen Erfolge der nationalsozialistischen

123 Beiträge über die Infanterie fanden sich durchaus verstärkt in den Illustrierten, exemplarisch in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 3. Dezember 1942 (51.48), S. 638; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 10. Dezember 1942 (51.49), S. 651. Aber ebenfalls blieben Berichte über die Luftwaffe nicht aus. Bspw. über die Luftwaffe, aber mit Betonung, dass sie die Kameraden im Heer gemeinsam mit der Marine unterstütze, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 17. Dezember 1942 (51.50), S. 663; ebenso fanden sich etwa Fallschirmjäger auf der Titelseite und verbanden somit die Berichterstattung über die Luftwaffe mit der eingeforderten zur Infanterie, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 4. Februar 1943 (52.5), S. 49; auf ähnliche Art wich die Fotoreportage »Helden der Luft« auf die »Ju 52« als Heldin bzw. die Kampfflugzeuge Japans aus, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 4. März 1943 (52.9), S. 100. Die Frauenzeitschrift brachte in diesem Zeitraum, abgesehen davon, dass die hierin erscheinenden »Soldaten« oder »Feldgrauen« ohnehin oft der Infanterie nachgezeichnet waren, keinen im Vergleich zu den anderen Ausgaben besonderen Bericht über die Infanterie, dafür aber eine Fotoreportage über die Pilotin Hannah Reitsch, in: *Die junge Dame*, 15. Dezember 1942 (10.25), S. 3. *Die Wehrmacht* wiederum berichtete in ihren Ausgaben in diesem Zeitraum wie gewohnt gleichermaßen von Heer, Luftwaffe und Marine, widmete aber mindestens eine längere Fotoreportage pro Ausgabe der Infanterie.

Regierung zu unterbinden. Maßnahmen gegen Kriegskritiker waren demnach vor 1939 mit Maßnahmen gegen Regimekritiker bereits eingeübt worden.[124]

Die Todesurteile des Volksgerichtshofs bei Vergehen der sogenannten Wehrkraftzersetzung bildeten somit lediglich einen Kulminationspunkt zahlreicher, vom NS-Regime ausgeübter Anstrengungen, die »Volksgemeinschaft« über Verpflichtungen, die aus der Heroisierung der Soldaten etabliert wurden, aufeinander einzuschwören – in Anlehnungen an Vorstellungen der »Frontgemeinschaft« des Ersten Weltkriegs.[125] Denn die Heimat selbst wurde durch die Propagandaaktionen zu einer »Kriegsfront« – und zwar auf eine andere Art, als es das Schlagwort der »Heimatfront« zunächst nahelegte. Denn der Krieg wurde ebenso in der Öffentlichkeit wie auf dem Schlachtfeld ausgetragen.[126] Die für Zeitungen und Zeitschriften, Plakate und Flugblätter fotografierten Soldaten waren mit ihrem Erscheinen in der Öffentlichkeit des Nationalsozialismus nicht mehr Menschen mit ihrer je eigenen Geschichte, ihren Erfahrungen, Schmerzen, Wünschen und Vorstellungen. Soldatenfotos wurden vielmehr in den illustrierten Zeitschriften, die zwischen Kriegsbeginn und Kriegsende veröffentlicht wurden, zur psychologischen Waffe erklärt, da sie als Verkörperungen deutschen Heldentums präsentiert wurden und explizit das Gegenteil der Furcht vor dem fehlenden Rückhalt in der eigenen Bevölkerung darstellen sollten. Soldaten der Wehrmacht, so die einhellige Botschaft, opferten freiwillig ihr Leben für ihre Liebsten und damit das nationalsozialistische Deutschland. Und gerade dieser heroische Einsatz verpflichtete alle anderen, das Ihre zum Krieg beizutragen. Auch hier spielte das Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft eine entscheidende Rolle.

Auf der anderen Seite wurde die Figur desjenigen konstituiert, der diesen Anspruch nicht erfüllte und nicht sein eigenes Leben, sondern das der Soldaten opferte. Der Defätist wurde zum Kriegsgegner und somit zum Gegner im Krieg des Helden deklariert und als solcher verstärkt ab der Niederlage um Stalingrad, dem verstärkten Luftkrieg über Deutschland, Joseph Goebbels' Sportpalastrede zum »totalen Krieg« und der ebenfalls mit Jahresbeginn 1943 erfolgenden Zuständigkeit des Volksgerichtshofes für Fälle der sogenannten Wehrkraftzersetzung mit der Todesstrafe bedroht.[127] Die journalistischen Publikationen entsprachen demnach der These Echternkamps, die Heldenerzählungen hätten »emotionales Potential – zumindest so lange, bis die nationalsozialistische Vorstellung des nationalen Opfers zu ihrem logischen Extrem geführt wurde, um auch nur den Hauch des Verdachts einer zweiten Dolchstoßlegende zu vermeiden.«[128]

124 Peter Longerich: Nationalsozialistische Propaganda, in: Karl Dietrich Bracher/Manfred Funke/Hans-Adolf Jacobson (Hg.): *Deutschland 1933–1945: Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft*, Düsseldorf 1993, S. 291–314.

125 Müller: »…wie ist's mit dir, Hans…?«, S. 356.

126 Dies ist laut Karl Prümm ein Kennzeichen aller moderner Kriege. Ders.: Die Historiographie der »neuen Kriege« muss Mediengeschichte sein, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 2 (2005) H. 1, S. 100–104. Ebenso: Hillgärtner: *Krieg darstellen*, S. 11.

127 Walter Wagner: *Der Volksgerichtshof im nationalsozialistischen Staat* (Die deutsche Justiz und der Nationalsozialismus, 16/III), Stuttgart 1974, S. 260.

128 Jörg Echternkamp: Im Kampf an der inneren und äußeren Front. Grundzüge der deutschen Gesellschaft im Zweiten Weltkrieg, in: Ders.: *Die deutsche Kriegsgesellschaft 1939 bis 1945. Erster*

1938 war mit dem »Kriegssonderstrafrecht« und dem darin enthaltenen §5 ein neues Gesetz eingeführt worden, das – als eine Form des von Echternkamps erwähnten »logischen Extrems« der Soldatenheroisierungen – die sogenannte Zersetzung der Wehrmacht unter Todesstrafe stellte.[129] Im August 1939, ungefähr ein Jahr nach seiner Verabschiedung und zwei Wochen vor dem Überfall der Deutschen auf Polen, war das Kriegssonderstrafrecht veröffentlicht worden und in Kraft getreten. Mit Kriegsbeginn hatte sich hier zunächst die Spruchpraxis verschärft. Nach dem Beginn der Kämpfe um Stalingrad wurden die Fälle der öffentlichen Zersetzung der Wehrkraft durch die Verordnung vom 29. Januar 1943 nach §5 Abs. 1, Nr. 1 und 3 der Kriegssonderstrafrechtsordnung auf den Volksgerichtshof verlagert. Hierdurch konnten bis zum Kriegsende hin auch einmalige Äußerungen – beispielsweise in Bezug darauf, dass die Deutschen den Krieg begonnen hatten und nicht etwa die Briten – teilweise ausreichende Grundlage für eine verhängte Todesstrafe werden.[130]

1934 ins Leben gerufen, war der Volksgerichtshof zunächst für alle im Land aufgetretenen Fälle von Landes- und Hochverrat zuständig. Dem Schein nach sollte hierdurch zwischen bloßer Meckerei und tatsächlichem Verrat zu unterscheiden sein.[131] Die spätestens 1943 einsetzende Praxis aber erwies, dass die Auslegung der Gesetze so weit gefasst werden konnte, dass in vielen Fällen geringe kritische Äußerungen gegenüber dem Kriegsverlauf oder Adolf Hitler genügten, um, insofern sich eifrige Denunziant*innen zur Anzeige einfanden, mit der Todesstrafe geahndet zu werden.[132] Begründet wurden die Urteile oft mit dem Verweis auf die Ereignisse um 1918, vor allem auf die nicht nur in nationalsozialistischen Kreisen verbreitete Dolchstoßlegende, das deutsche Heer sei im Ersten Weltkrieg nur unterlegen gewesen, weil es vom eigenen Volk verraten worden sei.[133] Dabei kam eine große Spannbreite zwischen bloßem Witze-Erzählen und strategischer Verbreitung kommunistischer Ideen zur Anklage. Im Tatbestand Theodor Korselts beispielsweise, der zur Todesstrafe führte, lautete die Begründung des Urteils wie folgt:

> Theodor Korselt hat in Rostock in der Straßenbahn kurz nach der Regierungsumbildung in Italien gesagt, so müsse es hier auch kommen, der Führer müsse zurücktreten, denn siegen könnten wir ja nicht mehr und alle wollten wir doch nicht bei lebendigem Leib verbrennen. Als Mann in führender Stellung und mit besonderer Verantwortung hat er dadurch seinen Treueid gebrochen, unsere nationalsozialistische Bereitschaft zu mann-

Halbband: Politisierung, Vernichtung, Überleben (Bd. 9.1 d. Reihe: »Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg«), München 2004, S. 1–92, S. 68.

129 Vertiefend: Claudia Steur/Andreas Nachama/Nina Zellerhoff (Hg.): *Der Volksgerichtshof 1934–1945. Terror durch »Recht«/ The People's Court 1934–1945. When Nazi Terror Became Law*, Berlin 2018.

130 Wagner: Der Volksgerichtshof, S. 277.

131 Ebd.

132 Ebd.

133 Bestand Abschriften der Urteile des Volksgerichtshofes, NS 18/1361, BArch Berlin Lichterfelde.

> hafter Wehr beeinträchtigt und damit unserem Kriegsfeind geholfen. Er hat seine Ehre für immer eingebüßt und wird mit dem Tode bestraft.[134]

Die von dem Richter und Präsidenten Roland Freisler und dem Vorsitzenden und Landgerichtsdirektoren August Heinrich Karl Storbeck unterzeichnete Begründung erläuterte daraufhin, dass er als deutscher, gebildeter Mann nicht denken dürfe, was er denke, sondern dass das, was er denke, beweise, dass er sich selbst aus der Gemeinschaft seiner Mitmenschen ausgeschlossen und seinen Tod in eigener Verantwortung in Kauf genommen habe:

> Korselt sagt nun, er habe Krause nur das gesagt, was er auch denke. Das entlastet ihn aber gar nicht. Ein Deutscher, noch dazu ein höherer Beamter, der dem Führer Treue geschworen hat, denkt so nicht. Sein Eid auf den Führer begründet ein germanisches Treueverhältnis, das den ganzen Mann ergreift und nicht, wie er in der Hauptverhandlung meinte, nur seine dienstliche Tätigkeit.[135]

Zwar nannte das Urteil die Inhalte der laut geäußerten Gedanken Korselts als Begründung, doch waren diese gar nicht so sehr entscheidend für das Urteil, umso eher dafür seine kritische Haltung der Kriegslage gegenüber. Laut Urteilsbegründung sei die innere Einstellung jedes einzelnen Reichsbürgers dafür verantwortlich, wie der Krieg verlaufe. Zwar ist dies im Kern der Wortbedeutung des »Defätismus« festgelegt, doch klang hier nicht mehr nur ein emotionales Abhängigkeitsverhältnis innerhalb zweigeschlechtlicher Partnerschaften an, wie es in Teil II der vorliegenden Arbeit dargelegt wurde, hier wurde vielmehr eine auf Abhängigkeit beruhende Verpflichtung eines jeden Einzelnen zu allen anderen Mitgliedern der nationalsozialistischen »Volksgemeinschaft« angesprochen:

> Ein Deutscher, noch dazu ein Mann, der gebildet sein will, der so redet wie Korselt, schwächt unseren nationalsozialistischen Willen zu mannhafter Wehr in unserem jetzigen Schicksalskampf, der bis zum letzten angespannt werden muss, weil wir siegen wollen und müssen. (§KSSVO.) Er arbeitet also an der Zersetzung unserer inneren Front. Er hilft damit unserem Kriegsfeind. (§ 91 StGB).[136]

Letztlich begründete der Volksgerichtshof selbst das Todesurteil mit der eigenen, auf einer Bringschuld basierenden Abhängigkeit den Soldaten gegenüber. Der Tod Korselts sei demnach ein Pfand, das auf sich genommen werden musste, wollte das Gericht nicht selbst schuldig werden: »Unserem Siege ist es der Volksgerichtshof schul-

134 Begl. Abschrift/ 1 J 443/43 g/ 1 L 66/43: Im Namen des Deutschen Volkes, NS 18/1361, BArch Berlin Lichterfelde.
135 Ebd.
136 Ebd.

dig, einen solchen treulosen Verräter zum Tode zu verurteilen. Denn er ist unserem kämpfenden Volk in den Rücken gefallen.«[137]

Der Bezug zur Dolchstoßlegende tauchte nicht nur im erwähnten Urteil wiederholt auf, sondern regelmäßig auch in anderen Fällen der sogenannten Wehrkraftzersetzung.[138] Das verdeutlicht, dass die Verantwortlichen des Gerichts sich – ganz im Sinne politischer Soldaten – als Hauptaufgabe selbst den Schutz der Soldaten an der Front auferlegten, versehen mit einer deutlichen Drohung an alle Einwohner*innen des Deutschen Reichs. Dabei war die Rolle der Denunziant*innen nicht unerheblich.[139] Alois Geiger, dessen Hauptverhandlung am 8. September 1943 stattfand, hatte etwa laut Urteil des VGH beispielsweise bei einer schwangeren Patientin, »einer Frau eines deutschen Soldaten[,] als Arzt aus Anlaß ihrer ärztlichen Betreuung ihren Glauben an unseren Sieg geschwächt und sie in Sorge versetzt, ihr Mann könne wegen seiner nationalsozialistischen Berufsstellung im Falle unserer Niederlage ermordet werden.«[140] In der Begründung wurde erläutert, er habe ihr gesagt, dass angesichts der Lage in Italien sowie der Ostfront eine Niederlage gegen Russland zu befürchten sei, was Schlimmeres bedeute als ein Sieg der Briten und der US-Amerikaner. Denn die russische Armee mache – gerade mit Männern in herausragender Stellung – kurzen Prozess: »[D]ie in solchen exponierten Stellungen sind, kommen dann – denn dann gibt es ein Massenkatyn – natürlich zuerst dran.«[141]

Mit »Massenkatyn« war das Massaker gemeint, das Mitglieder des NKWD an mehr als 4.000 polnischen Gefangenen, überwiegend Offiziere, verübt hatten. Die NS-Propaganda hatte nach dem Fund des Massengrabs durch polnische Zwangsarbeiter ab dem 11. April 1943 hierüber, im Ton ähnlich dem bereits zitierten Bericht über »Churchills Bundesgenossen«,[142] über sieben Wochen lang in allen verfügbaren Medien, inklusive veröffentlichter Fotografien der Leichen, berichtet.[143] Geiger widersprach demnach den Botschaften der illustrierten Zeitungen nicht – auch er ging davon aus, die russische Armee sei eine ernstzunehmende Bedrohung für das Deutsche Reich und morde unausweichlich in großem Ausmaß alle ihre Gegner. Seine Be-

137 Ebd.

138 Abschriften der Urteile des Volksgerichtshofes, NS 18/1361, BArch Berlin Lichterfelde.

139 Zur Praxis der Denunziation in der NS-Zeit, im Vergleich zur SBZ und den Westzonen in der Nachkriegszeit, vertiefend Inge Marßolek: »Das Denunzieren als eine üble Zeitverschwendung muß nachdrücklich bekämpft werden«. Denunziation in Deutschland 1933 bis 1949, in: *Potsdamer Bulletin für Zeithistorische Studien* 25 (2002), S. 17–34. Sie zeigt auf, wie vor allem im NS-Regime über gleichzeitig verstärkte Bestrafung bei Falschanzeigen sowie Förderung der Denunziation auch hier NS-Politik eng mit privaten Alltagsfragen verbunden wurde; letztendlich spielten bei Denunziationen auch private Beziehungs- und Gefühlslagen eine große Rolle. Ebd., u. a. S. 19, S. 24.

140 Begl. Abschrift/ 1 J 443/43 g/ 1 L 66/43: Im Namen des Deutschen Volkes, NS 18/1361, BArch Berlin Lichterfelde.

141 Ebd.

142 Vgl. Kapitel III.1.1 der vorliegenden Arbeit.

143 Vertiefend hierzu u. a.: Thomas Urban: *Katyn 1940. Geschichte eines Verbrechens*, München 2015, S. 78–82; Thymian Bussemer: Das Internationale Rote Kreuz und die NS-Kriegspropaganda. Der Fall Katyn, in: *Vorgänge* 39 (2000) H. 3, S. 81–89.

strafung legte nahe, dass seine Handlungen eine Verselbstständigung der Propaganda beinhalteten, die dem Regime und seinen Repräsentanten nicht mehr gefiel. Solche Verselbstständigungen der NS-Ideologie, die mitunter zum Tode führen konnten, gab es ebenfalls bereits vor dem Krieg, etwa bezüglich mancher Führungspersönlichkeiten der SA, die nach der Machtübernahme weiterhin als Terrormiliz die Straßen beherrschten und von einer Vereinigung mit der Wehrmacht träumten. Unter dem Vorwand, einen Putsch niederzuschlagen, hatte dies zu einer Reihe von Verhaftungen am 30. Juni 1934 geführt, den Machtverlust der SA zugunsten der SS eingeleitet und die Ermordung von Ernst Röhm, Karl Ernst und weiteren SA-Führern und konservativen Politikern, die der SA nahestanden, zur Folge.[144]

Auch Geigers Auffassung stellte eine solche – natürlich im Gegensatz zur SA mit keinem gesellschaftlichen Machtwechsel verbundene – Verselbstständigung nationalsozialistischer Ideologie dar, die im Sinne des VGH eine Wehrkraftzersetzung bedeutete und mit dem Tode bestraft werden müsste.[145] Denn seine Aussage der Patientin gegenüber zielte vor allem darauf, sie zu bewegen, ihren Mann zu überreden, eine andere Stellung anzunehmen, damit er – ganz in antibolschewistischer Haltung – für die Russen kein Kanonenfutter werden könne und ihr Kind nicht vaterlos aufwachsen müsse. Das Todesurteil drückte eine Grenze der Berichterstattung über die Taten der Russen, also der Übeltäter, aus: Zwar durfte nicht nur, sondern sollte vermehrt über von Russen verübte Grausamkeiten gesprochen werden, doch sollte diese Erzählung dazu aufrufen, gerade deswegen den Feind besiegen zu wollen, koste es, was es wolle. Nicht die Erwähnung eines möglichen »Massenkatyn« war demnach der Grund für das Urteil, sondern der Ratschlag, sich wohlweislich besser rechtzeitig zurückzuziehen.[146] Die Patientin, die ihn anzeigte und seinen Tod wegen eines Ratschlags, der ihrem Mann eventuell das Leben hätte retten können, in Kauf nahm, zeigte offensichtlich eher als Geiger eine gewünschte Rezeptionshaltung der Narrativierungen und Visualisierungen von Übel-, Wohl- und Straftätern.

Die hier behandelten Urteile zur sogenannten Wehrkraftzersetzung können veranschaulichen, dass sich die nationalsozialistischen Vorstellungen von Heldentum, Kameradschaft, »Volksgemeinschaft« sowie von Übel-, Wohl- und Straftaten, die alle zusammengenommen zur Legitimierung der Todesstrafen führten,[147] als Terrorinst-

144 Müller/Zilkenat: »…der Kampf wird über unserem Leben stehe [sic!]«, S. 16.

145 Wagner zeigt dabei auf, dass »der Volksgerichtshof in seinem grundsätzlichen Bestreben, die Strafbarkeit auszuweiten und – entsprechend dem Willen der nationalsozialistischen Führung – jede Mißstimmung in der Bevölkerung zu unterdrücken, auch in solchen Äußerungen Wehrkraftzersetzung sah, die unmittelbar gar nicht gegen den Willen des deutschen Volkes zur wehrhaften Selbstbehauptung gerichtet waren, die vielmehr erst durch eine weit ausholende Interpretation in diesem Sinne gedeutet werden konnte.« Ders.: *Volksgerichtshof*, S. 278–279.

146 Dass auch in den Illustrierten über von Russen an Deutschen verübten Morden gegenüber Deutschen gesprochen und mit Bildern belegt wurde, wird im Kapitel III.2.3. aufgezeigt werden.

147 So vermerkt auch Marxen, dass der Volksgerichtshof dann nicht als Terrorinstrument des Staates, sondern als Vertreter der Volksstimme anzusehen ist, wenn ein Urteil verkündet wird, »das die Meinung des Volkes zum Ausdruck bringt.« Klaus Marxen: *Das Volk und sein Gerichtshof. Eine Studie zum nationalsozialistischen Volksgerichtshof*, Frankfurt a. M. 1994, S. 75.

rument entwickeln konnten. Dafür spricht, dass die wegen unmännlicher Wehrkraftzersetzung gefällten Todesurteile der Öffentlichkeit bekanntgegeben wurden. Bereits von Anfang an jedoch war die Funktion des Volksgerichtshofes nicht nur auf die der Öffentlichkeit bekanntgegebenen Prozesse und Hinrichtungen selbst beschränkt.[148] Die enge Zusammenarbeit mit Propagandastellen, die unter anderem zu Live-Übertragungen im Radio führen konnte, verwies auf die mit den Urteilen implizierte Öffentlichkeitsarbeit der Nationalsozialisten.[149]

Die Todesstrafen wurden meist unmittelbar nach Verlautbarung vollzogen. Wenn eine Todesstrafe öffentlich bekannt gemacht werden sollte, wurden nach vollzogener Hinrichtung Aushänge gedruckt und in Anzeigetafeln und auf Häuserwänden angebracht, um die Vollstreckung anzuzeigen. Die Namen der zum Tode Verurteilten, das Vergehen und die entsprechende Todesstrafe, der dauerhafte Ehrverlust, also der Verlust des Anspruches auf die Bürgerrechte, das Datum des Urteils sowie das Datum der Vollstreckung wurden auf rotem Papier zum Aushang in den Städten angebracht.[150] Zusätzlich erreichten manche Urteile die Tageszeitungen über die Justizpressestelle, insofern sie einer Veröffentlichung zustimmte. Die mit diesen Meldungen vollzogene Abschreckung der Landesbevölkerung verschärfte sich mit dem Kriegsverlauf im Jahr 1943 und der Übernahme der Wehrkraftzersetzungsfälle vom VGH, wie eine Studie von Edmund Lauf zu den im *Völkischen Beobachter* veröffentlichten Urteilen des VGH anführt.[151] Waren zuvor vor allem solche Vergehen bekannt gemacht worden, die sich auf den Verrat von als Staatsgeheimnis deklarierten Informationen bezogen, so waren nun vor allem hetzerische oder defätistische Reden, das heißt eben die neu hinzugekommenen Fälle der »Wehrkraftzersetzung«, Meldungen in den Tageszeitungen wert. Die dadurch gesendete Botschaft lautete unmissverständlich, dass Kritik am Führer, an der Kriegsführung oder an der Propaganda selbst mit dem Tode bestraft werde.[152]

Die Presse bildete nicht die Zahl der Verurteilten ab, im Gegenteil. Nahm die Anzahl der Todesstrafen ab Kriegsbeginn drastisch zu, so sank gleichermaßen die Häufigkeit der Berichterstattung über die Urteile.[153] Entscheidend, so scheint es, war weniger die tatsächliche Anzahl der wegen »Wehrkraftzersetzung« zu Tode Verurteilten. Die Hingerichteten wurden vielmehr zu drakonisch bestraften Einzelschicksalen, deren Exempel Warnungen an die deutsche Bevölkerung an der »Heimatfront« richteten.[154] Letztlich musste, um die Heroisierung der Deutschen als Kämpfer der Gerechten gegen böse Übeltäter aufrechterhalten zu können, im selben Sinn auch der deutsche Straftäter zwar bekannt, aber gesichtslos bleiben, da dies die in Gesichtern

148 Zum Zusammenspiel von Propaganda und Terror vgl. u. a.: Clemens Zimmermann: From Propaganda to Modernization, S. 431–454.

149 Vgl. hierzu ebenso Hansjoachim W. Koch: *In the Name of the Volk. Political Justice in Hitler's Germany*, London 1989, S. 93–94.

150 Steur/Nachama/Zellerhoff (Hg.): *Der Volksgerichtshof 1934–1945*, S. 107.

151 Edmund Lauf: Propaganda im Namen des deutschen Volkes. Der Volksgerichtshof im Spiegel des Völkischen Beobachters, in: *Historical Social Research* 21 (2012) H. 3, S. 76–95.

152 Ebd., u. a. S. 78–81.

153 Ebd., u. a. S. 82.

154 Ebd., S. 94.

erkennbare dichotome Gegenüberstellung guter Deutscher und böser anderer irritiert hätte. Auf der einen Seite wurde somit die deutsche Bevölkerung mit Bildern des heldenhaften Soldaten auf dem Schlachtfeld konfrontiert. Auf der anderen Seite lasen und hörten die Deutschen ab den sich als ausweglos abzeichnenden Kämpfen um Stalingrad und den verstärkten Luftangriffen auf Deutschland im Jahr 1943 vermehrt bilderlos von der harten Bestrafung solcher, die negative Stimmen über die Taten der Soldaten verlautbaren ließen.

Die Kernbotschaft dieser Gegenüberstellung von sichtbar und unsichtbar gemachten Deutschen ist schnell erfasst: Der Held gehörte zur Gemeinschaft und erfuhr Schutz, der Defätist wurde ausgeschlossen und war rechtlos. Das Verschwinden aus der Sichtbarkeit entsprach in dieser Logik einer adäquaten Verweigerung der Visualisierung desjenigen, der über die Todesstrafe aus der Gemeinschaft ausgestoßen wurde. Damit bildeten die Institutionen der Propagandakompanien und des Volksgerichtshofes die beiden Gegensätze möglicher Einstellungen dem nationalsozialistischen Regime gegenüber, an dessen einem Ende der Mann als Held im Feld dem Übeltäter gegenüberstand, an dessen anderem Ende der politische Soldat – sei dies nun der Richter oder die denunzierende Nachbarin – nicht etwa den Landes- oder Hochverräter, sondern den Defätisten bekämpfte.

Darüber wurde ein Angebot geschaffen, über moralisierendes Freund-Feind-Denken nicht nur das Eigene und das Fremde, sondern auch die persönlich nahestehenden Mitmenschen in Gut und Böse einzuteilen, aus der »Heimatfront« eine »Kriegsfront« zu konstituieren und in Gewalt- und Schuldzusammenhänge zu verstricken. Der kriegerische Dienst am Volk, so die Botschaft der Propaganda, wurde zu einer zu erfüllenden Pflicht für alle. Die nationalsozialistische Gesellschaft erfuhr über die propagandistischen Aufladungen von Heldentum, Gewalt, Verrat, Ariertum und nicht zuletzt einer soldatischen Maskulinität während der Kriegsjahre eine zunehmende Binarisierung der Diskurse über Gut und Böse. Hiermit offenbarte sich ein Spezifikum der nationalsozialistischen fotografischen Berichterstattung, die im Kontext mit der Rechtsprechung des Volksgerichtshofes zutage trat. Da Heroisierung Teil der Propaganda war und Propaganda zu Gewaltausschreitungen aufrief, konnte Gewalt – also auch das soldatische Heldentum – zur Propaganda werden. Konsequenterweise wurden Helden- und Defätistenfiguren konstruiert, um die Gesellschaft zu strukturieren und als maßgebliche Repräsentanten der nationalsozialistischen »Volksgemeinschaft« zu dienen. Gleichzeitig verwiesen gerade die nationalsozialistischen Heldenerzählungen auf einen Kern nationalsozialistischer Ideologie, vergangene Gewaltkontexte zu idealisieren und mit aller Kraft und allen Mitteln wieder heraufbeschwören zu wollen.

Wie im folgenden Kapitel zu entwickeln sein wird, wurden in der Bildberichterstattung der letzten Kriegsjahre die dichotomen Grenzen zwischen Front und Heimat, Frontsoldat und politischer Soldat sowie Mann und Frau zwar auf den ersten Blick scheinbar aufgehoben. Bei genauerem Hinsehen wurde aber die Binarisierung von Freund und Feind, Held und Defätist umso stärker ins Zentrum gerückt. So führte die Tendenz nationalsozialistischer Ideologie, das scheinbar immer schon naturgemäß Dagewesene idealisiert zu wiederholen, genau zum Gegenteil – was der Natio-

nalsozialismus versprach zu sein, war nicht deckungsgleich mit den Fotografien der Front. Heldenfotos erwiesen sich gegen Kriegsende verstärkt als Fotografien, die die Übeltaten der Wehrmacht an der Ostfront nicht verheimlichten und aus Wohltätern Gewalttäter machten. Die egalitäre Idee der »Volksgemeinschaft« zeigte sich als eine auf strenge Hierarchien aufbauende Gesellschaft, der bis Kriegsende klar voneinander getrennte Geschlechterräume verhaftet blieben.

2 Täterschaft als Männlichkeitsmarker

Helden verändern die Wahrnehmung der Welt – und nationalsozialistische Heldenerzählungen sortierten, wie bislang gezeigt wurde, auf eigene Art die überlieferten Fotos aus der Zeit des Nationalsozialismus. Andersherum gilt: Wer einen Menschen als Helden ansieht, hat seinen Blick auf ihn verwandelt.[155] Oft fangen Heldengeschichten damit an, dass Voraussetzungen geschaffen werden, welche eine Metamorphose der Protagonist*innen in Held*innen überhaupt erst ermöglichen. Auch die NS-Heldenerzählungen begannen damit, den Blick der Rezipient*innen umzuformen: Dort wo am Anfang ein unbedeutender Mensch stand, erschien nach der Veränderung das Bild einer Persönlichkeit, die mit außergewöhnlichen Fähigkeiten ausgestattet sei. Ihr Anblick in Fotos gab gleichsam zu verstehen, dieser Held sei in der Lage, andere Menschen sowohl zu retten als auch zu vernichten. Die Veränderung des Blicks auf Wehrmachtssoldaten als Helden lag in hinzugefügten Konnotationen der Verheißung und der Bedrohung. Um aus Fotos gewöhnlicher Soldaten Heldenbilder zu schaffen, brauchte es nicht nur die davon abgrenzbaren Bildwelten der Heldenverehrer*innen, sondern auch der Gegner, die durch diese Fotos das zu bekämpfende Böse symbolisierten. Auch dies wurde in der NS-Ideologie auf das körperliche Erscheinungsbild bezogen. Fotografische Gesten waren hierbei in besonderem Maße dazu geeignet, auf finstere Gesichter zu verweisen und dazu aufzufordern, darin das Antlitz von Verbrechern zu erkennen – aber auch, um Gesichter junger Soldaten mit dem Hinweis zu versehen: Wer so nett, sympathisch, fröhlich, schön oder viril aussah, konnte nichts Böses im Sinn haben.

Doch konnte diese Erzählung von Anfang bis Ende des Krieges durchgehend und ganz ohne Brüche aufrechterhalten werden? Zeigten sich nicht vielmehr gerade im Wandel der Zeit und der Bildwelten die Widersprüche in dem, was der Nationalsozialismus versprach zu sein? Erwies sich die auf Abhängigkeiten beruhende Schicksalsgemeinschaft einer scheinbar nicht hierarchisierten »Volksgemeinschaft« am Ende des Krieges als ein von Autorität geprägter Schuldzusammenhang?[156] Kontinuitäten und Veränderungen der Bildwelten vom ersten bis zum letzten Kriegsjahr werden folglich Thema der verbleibenden Unterkapitel sein, welche die scheinbaren Wohltäter als in Fotos erkennbare Übeltäter und das Kriegsende als dargestellten Kriegsanfang nachzeichnen.

155 Die Wahrnehmung einer anderen Person als heroisch kann diese zu einem Vorbild werden lassen, das Orientierung für die eigenen Handlungen gibt, aber auch zu einer Führungsperson, die nachgeahmt wird; bei Held*innen ist je nach Situation und Kontext beides möglich. Zur Unterscheidung zwischen kritikloser Übernahme der Werte einer Führerfigur und reflektierter Orientierung an einem Vorbild bei Max Scheler vgl. Annika Hand: *Ethik der Liebe und Authentizität*, Baden-Baden 2017, S. 303–305.

156 Vgl. zur Zeit vor dem Krieg Franka Maubach: »Volksgemeinschaft« als Geschlechtergemeinschaft. Zur Genese einer nationalen Beziehungsform, in: Gudrun Brockhaus (Hg.): *Attraktion der NS-Bewegung*, Essen 2014, S. 251–268.

2.1 Geschlechtertrennung als Geschlechtergemeinschaft

Die Aufteilung der Bildwelten in die männliche Sphäre der Front und die weibliche Sphäre der Heimat sowie deren Zusammenfassung als eine zusammengehörige »Schicksalsgemeinschaft«[157] versprach durch die damit zusammenhängenden Begriffe »Heimat-Front-Verbindung« und »Volksgemeinschaft«, dass beide Geschlechter, wenn auch in den Aufgaben voneinander unterschieden, so doch gleichermaßen bedeutsam seien.[158] Die Verbindung dieser drei Begriffe setzte – allein schon durch die Existenz der Front – mit Kriegsbeginn ein und legte mit der Erwähnung eines Epochenumbruchs Grundzüge der Bildberichterstattung der folgenden Kriegsjahre fest. Letztlich erwies sich gerade der Krieg im Gegensatz zur Friedenszeit als eine Möglichkeit, Unklarheiten in Bezug auf die Geschlechterordnung durch die in der sogenannten Kampfzeit etablierte, zentrale Bedeutung von Männerbünden in der Ideologie des Nationalsozialismus und der beide Geschlechter umfassenden Idee der »Volksgemeinschaft« unter einen Hut zu bringen: Die Front sicherte die Existenz exklusiver Männerbünde und der heroischen Maskulinität. Das aktive Engagement der Heimat konstituierte durch ebenfalls scheinbar homosoziale Räume wie dem BDM, den Arbeitsmaiden oder den geschlechtergetrennten Aktivitäten im Rahmen der KdF-Programme eine Weiblichkeit im Sinne nationalsozialistischer Ideologie. Die »Heimat-Front-Verbindung« festigte im Krieg den Zusammenhalt zwischen den scheinbar homosozial getrennten Räumen als »Volksgemeinschaft«. Dass weder in der Heimat einseitig Frauen noch an der Front einseitig Männer aufzufinden waren, zeigten hingegen die bislang analysierten Fotos.[159] Die Bildwelten wiesen aber, wie dargelegt wurde, in ihren Gesten homosoziale Räume über Gewalträume aus, zu denen Männer, nicht aber Frauen Eintritt fänden.

Franka Maubach zeigt in ihrer Untersuchung »›Volksgemeinschaft‹ als Geschlechtergemeinschaft« zum Geschlechterdiskurs der dem Zweiten Weltkrieg vorausgehenden 1930er Jahre, dass der gesellschaftlich auszugestaltende Zusammenhang von Männerbünden und der Rolle der Frau bereits vor 1933 ein wiederkehrendes Dilemma darstellte. Sie verweist darauf, dass einige nationalsozialistische Frauen, beispielsweise Mathilde Ludendorff (ehem. von Kemnitz), aktiv Mitbestimmungsrecht etwa als Reichstagsabgeordnete eingefordert hatten. Doch eine strikt gezogene Geschlechter-

157 In den Illustrierten, vor allem der Frauenzeitschrift, wurde dieser Begriff auch häufig als Synonym für Ehe verwandt.

158 Franka Maubach verdeutlicht, dass bereits zur Zeit der Weimarer Republik Frauen aktiv dazu beitrugen, die exklusive Gemeinschaft der Männerbünde auf eine geschlechterübergreifende »Volksgemeinschaft« hin zu transformieren. Maubach: »Volksgemeinschaft« als Geschlechtergemeinschaft, S. 258–259.

159 Vgl. hierzu auch vertiefend Franka Maubach: *Die Stellung halten. Kriegserfahrungen und Lebensgeschichten von Wehrmachtshelferinnen*, Göttingen 2009; Klaus Latzel/Elissa Mailänder/Franka Maubach (Hg.): *Geschlechterbeziehungen und »Volksgemeinschaft«*, Göttingen 2018, Klaus Latzel/Franka Maubach/Silke Satjukow/Stig Förster/Bernd Wegner (Hg.).: *Soldatinnen. Gewalt und Geschlecht im Krieg vom Mittelalter bis heute* (Krieg in der Geschichte, 60), Paderborn/München/Wien u. a. 2011.

aufteilung, die zwar den Ausschluss der Frauen aus der Politik bedeutete, den politisch engagierten Frauen aber unter der Schirmherrschaft der sogenannten Volksgemeinschaft durchaus angesehene Stellungen innerhalb der Gesellschaft ermöglichte, konnte allmählich zu einer Entspannung führen.[160] Mit Blick auf die Praxis nach Kriegsbeginn erwähnt Maubach die auch andernorts in der geschichtswissenschaftlichen Forschung verbreitete These, dass der Zweite Weltkrieg die errichtete Trennung der Geschlechter zusehends aufgelöst habe.[161] Die zu Kriegszeiten publizierten Illustrierten hingegen betonten, dass der Krieg selbst, zumindest wie er in Illustrierten repräsentiert wurde, Männerbünde über den einzig ihnen vorbehaltenen Zugang zur Gewalt vielmehr stärkte, da diese über die Ideologie des soldatischen Heldentums nun das gesamte männliche Geschlecht und nicht nur kleine Elitegruppierungen wie etwa die SA oder die SS umfassen konnten.

Mit den aktiv agierenden Soldaten wurden Männerbünde zwar räumlich am Rand, also an der Front, ideologisch aber im Zentrum der »Volksgemeinschaftsidee« verankert – und dies ohne Gefahr zu laufen, die weibliche Bevölkerung als NS-Anhängerinnen zu verlieren, da den Frauen innerhalb der nationalsozialistischen Gemeinschaft kein Platz zugestanden worden wäre. Im Gegenteil, durch die Kennzeichnung einer weiblich konnotierten »Heimatfront« mit der Übernahme bislang von Männern ausgeübter Arbeit in den Bildwelten waren die weiblichen Räume etabliert, ohne letzten Endes eine Vormachtstellung des männlichen Geschlechts tatsächlich anzugreifen.[162] Denn hier zog die Heroisierung der Wehrmacht deutliche Größenrelationen ein: Wer nicht selbst kämpfte, stand in der gesellschaftlichen Hierarchie unter den Kriegern, schließlich opferten diese ihr Leben zum Schutz der Schutzlosen.

Und einer zweiten, ebenfalls bereits nach Ende des Ersten Weltkriegs diskutierten Gefahr, wurde in den Erzählungen der Illustrierten begegnet: Die Bildberichterstattung widersprach letztlich der Furcht vor einer Spaltung der Gesellschaft, wie sie die NS-Ideologie durch die Annahme verbreitete, im Ersten Weltkrieg hätte eine genuin männliche Front den Krieg eigentlich gewonnen, wenn nicht die davon abzusondernde weibliche Heimat – neben der Linken – zur Niederlage durch Verbreitung einer »defätistischen Stimmung« über »Jammerbriefe« beigetragen hätte.[163] Anders gesagt: In der durch den Krieg ab 1939 neu ausgestalteten »›Volksgemeinschaft‹ als Geschlechtergemeinschaft«[164] wurde die aktive Mitbeteiligung von Frauen am Kriegsgeschehen bei gleichzeitig deutlicher Distanzierung von genuin männlichen Aufgaben betont. Dies festigte »differenz- und gleichheitstheoretische Ansätze«[165] nationalsozia-

160 Maubach: »Volksgemeinschaft« als Geschlechtergemeinschaft, S. 268.

161 Ebd.

162 Auch diese Gedanken beschäftigten die sogenannte NS-Bewegung seit ihrer Entstehung, vgl. ebd., S. 251–255.

163 Ebd., S. 259.

164 Ebd., S. 255 u. a.

165 Ebd., S. 268.

listischer Geschlechtervorstellungen, die »bei beiden Geschlechtern Überlegenheitsgefühle [auslösen] und zugleich Geschlossenheit sicher[stellen konnten].«[166]

Die Gleichzeitigkeit von Gleichheit und Differenz der Geschlechter in den Illustrierten zeigte sich unter anderem daran, dass bei Fotos, die auf deutsche Frauen aufmerksam machten, die in der vorliegenden Arbeit bislang dargelegten fotografischen Heldengesten nicht angewandt wurden. Damit ist nicht gesagt, dass alle Soldatenfotos beispielsweise unscharf waren – das war, wie ebenfalls bereits dargelegt wurde – durchaus nicht der Fall, doch gab es im Gegensatz zu den Soldatenfotos von Frauen (abgesehen von Fotografien der Gegner im Krieg) nur Fotografien mit deutlich bewusst austarierter Schärfentiefe. Eine Bildreportage mit dem Titel »Eva wird Soldat« in der *Jungen Dame* vom 10. Oktober 1940 begann beispielsweise auf dem Titelblatt mit einem Doppelporträt von zwei Frauen in Wehrmachtsuniform (Abb. 70). Entgegen der ebenfalls in den Illustrierten vielseitig getroffenen Behauptung, nur Gegner im Krieg verfügten über den Wunsch, auch Frauen in militärischer Kleidung als Teil ihrer Armeen einzusetzen,[167] fanden sich in den deutschen Illustrierten zu einem recht frühen Zeitpunkt des Krieges schon Fotos von deutschen Frauen in soldatischer Aufmachung als Dokumentation ihres Einsatzes im Kriegsgeschehen[168] – hier betonte der Bildbericht in der *Jungen Dame* zusätzlich den Kriegseinsatz deutscher Frauen durch den Bildtitel »Zum Einsatz bereit!«[169]

Doch unterschied sich die Bildästhetik wesentlich von der fotografischen Repräsentation der männlichen Soldaten und auch die Ästhetik der PK-Fotos von der Ästhetik ziviler Fotografen. Vor allem drehte sich das Verhältnis von im Foto festgehaltenen fröhlichen im Gegensatz zu angespannten Gesichtsausdrücken um: Fotografierte Frauen lächelten häufiger als Soldaten und wiesen seltener einen angestrengten oder gar ernsten Zug in der Mimik auf. Die beiden Frauen auf dem Titelblatt der *Jungen Dame* verharrten darüber hinaus in einer beobachtenden Position – was oder wen sie ansahen, zeigte die Fotografie ihren Betrachter*innen zwar nicht, aber dass sie nebeneinanderstehend auf dasselbe blickten, dabei offensichtlich über irgendetwas erfreut zu sein schienen, durchaus. Ihr Blick ging leicht nach oben.

Die Kamera des Fotografen Carl von Gerlach nahm die beiden Frauen im Viertelprofil auf. Ein klein wenig der hinteren Augen war somit noch erkennbar.[170] Das Doppelporträt wirkte darüber bewegter und lebensnaher als beispielsweise die professionelle Porträtaufnahme von Eigener, auf den die Kamera direkt und nahezu starr ausgerichtet wurde (Abb. 31). Die Fotografie der Frauen fing zusätzlich bewusst die Ahnung einer Bewegung ein, indem sie die Perspektive eines frontalen Blicks der Fo-

166 Ebd.

167 Bspw. in: *Berliner Illustrirte Zeitschrift*, 4. Januar 1940 (49.1), S. 21; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 25. Januar 1940 (49.4), S. 77; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 1. August 1940 (49.31), S. 749; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 15. August 1940 (49.33), S. 810; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 29. August 1940 (49.35), S. 883; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 24. Juli 1941 (50.30), S. 789.

168 Zusätzlich zur bereits erwähnten Reportage bspw. in: *Kamerad Frau*, August 1944 (2.8), S. 8–9; *Die Wehrmacht*, 16. Februar 1944 (8.4), S. 12.

169 *Die junge Dame*, 8. Oktober 1940 (8.41), S. 1.

170 Ebd.





Eva wird Soldat!

Abb. 70 »Zum Einsatz bereit!«, in: *Die junge Dame,* 8. Oktober 1940 (8.41), S. 1, Foto: Carl von Gerlach.

Abb. 71 »Eva wird Soldat!«, in: *Die junge Dame*, 8. Oktober 1940 (8.41), S. 3, Fotos: Barbara Lüdecke.

tografierten in die Kamera vermied. Gleichzeitig verlor sich im Frauendoppelporträt aber der Schattenumriss eines Vollprofils, bei dem die Blicklenkung, wie zumindest Gerhard Schweppenhäuser bemerkt, bei Männern nicht selten auf die Nase ausgerichtet ist als unverwechselbares, auf den jeweiligen Charakter verweisendes Kennzeichen der porträtierten Persönlichkeit.[171]

Die Frauen hingegen wurden als eine Gemeinschaft gekennzeichnet, die von Harmonie und Einklang geprägt war. Der Fokus der Kameraperspektive lag statt auf der Nase auf den vom Lächeln herrührenden Grübchen in den Wangen beider Frauen. Auch hier forderte die fotografische Geste dazu auf, im körperlich dargestellten Einvernehmen jugendlicher Entspanntheit die moralisch vorbildliche Ausrichtung deutscher Frauen wahrzunehmen: Im Foto nahmen die Frauen eine bewundernde Haltung ein; was auch immer sie im Blick hatten, es schien ihnen Freude zu machen, deutlich aber situierten sie sich abseits davon. Der dem Körper der vorderen Frau zugewandte Körper der hinteren ließ erahnen, dass im Anschluss an die Fotografie oder kurz zuvor beide miteinander gesprochen beziehungsweise sich über das zu Sehende bereits ausgetauscht haben könnten – doch waren darüber hinaus ihre Körper in

171 So betont etwa Gerhard Schweppenhäuser in Bezug auf die Porträtfotografie des »Großindustriellen« von August Sander die »vielfältige Erscheinung des sozial Allgemeinen im Individuell-Besonderen«, da in dieser Fotografie vor allem durch das Vollprofil der »besondere, individuelle Eigenausdruck besser herauskommen« könne. Ders.: *Revisionen des Realismus*, S. 21, S. 23.

keiner weiterführenden Bewegung begriffen, sondern ganz auf das Zusammenstehen und Schauen ausgerichtet.[172]

Die Schärfentiefe der Fotografie lag gleichermaßen auf beiden Frauen, wohingegen der Hintergrund eine unscharfe, dunkelgrau melierte Fläche bildete. In dieser Aufnahme spielten Brennweite, Verschlusszeit und Blendeneinstellung so ineinander, dass von der Unschärfe im Gegensatz zur Ästhetik der PK-Fotografien keinerlei Gefahr ausgestrahlt wurde, sondern die Ruhe des Fotografen beim Fotografieren nahebrachte. Das Genre der Porträtfotografie signalisierte zudem, dass das Lächeln der Fotografierten sich einzig auf eine positive Bildwirkung beziehen könnte, die Kopf- und Blickhaltung der beiden Frauen eventuell gar vom Fotografen gelenkt wurde, um ein möglichst vorteilhaftes Foto zu schaffen – auch dies sprach für ein sorgfältiges Arrangement, welches der Aufnahme voranging.

Auch die anderen Fotografien der Bildreportage im Heftinneren, aufgenommen von Barbara Lüdecke, verfügten über bewusst austarierte Bildaufteilungen, die laut hinzugefügtem Text Momentaufnahmen aus der Arbeit der Nachrichtenhelferinnen darstellten (Abb. 71). Die Motive dieser Fotos waren in der Publikation der Zeitschrift nicht von den Rändern abgeschnitten worden. Sie erinnerten somit weder an Schnappschüsse, wie es bei den PK-Fotos von Soldaten der Fall war, noch vermittelten sie das Gefühl, die Fotografien hätten eine einzigartige, nie wiederkehrende Sekunde für die Ewigkeit der Erinnerung aufbewahrt (Abb. 71). Auch hier entsprach die jeweils gezielte Schärfentiefe vielmehr einer nach Überlegung und mit Zeit getroffenen Wahl des Objektivs, der Kameraeinstellung und -haltung seitens des Fotografen oder der Fotografin.

Die Motivwahl der Fotos auf der Seite im Inneren des Heftes bevorzugte insgesamt Aufnahmen von Frauen, die etwas beobachteten.[173] Die beiden Fotos in der Seitenmitte repräsentierten Wehrmachtshelferinnen, die einmal sich selbst im Spiegel, einmal Nachrichtenstreifen betrachteten; ihnen beiden war jeweils eine weitere Frau zur Seite gestellt, die die anderen Frauen in ihrem Beobachten im Blick hatte. Die Aufnahme rechts unten zeigte Frauen in einer Pause vom Ballsport, auch diese standen als Gruppe zusammen und richteten ihre Augen auf eine Frau, die in der Mitte des Halbkreises stand. Die verbleibenden Fotografien zeigten jeweils Frauen in Reih und Glied, die alle dieselbe Bewegung ausführten – beim Marschfoto symbolisierte dies der gleichgeschaltete Gang, bei der Fotografie der Telefonistinnen die Hände, welche allesamt Telefonhörer an ihre Ohren hielten. Nur die Fotografie der Sportlerinnen verfügte über keine statische Aufteilung der Frauen im Bild – hier fügte stattdessen die Textbeigabe eine betonte Disziplinierung der Frauen in Uniform zur Wahrnehmung der Fotografie hinzu:

> Die kleinen Kameradschaften der Nachrichtenhelferinnen halten eng zusammen. Sie unterstehen, ebenso wie Züge und Bereitschaften, den Führerinnen. Für Auftreten und Unterkunft unserer Nachrichtenhelferinnen gelten überall die gleichen Regeln, die sich

172 *Die junge Dame*, 8. Oktober 1940 (8.41), S. 1.
173 Ebd., S. 3.

für die Arbeit weiblicher Einheiten in einer männlichen, militärischen Umgebung von selbst verstehen.[174]

Zwischen den Zeilen las sich eine Gefahr heraus, der erfolgreich begegnet worden sei. Nur bezog sich diese weder auf die Gegner im Krieg noch auf die Kriegsgewalt – an mehrfacher Stelle hob die Reportage hervor, dass die Frauen in den besetzten Gebieten und damit nicht an der Front zum Einsatz kamen. Stattdessen wurde das Eindringen von Frauen in einen explizit männlichen Raum als Problem benannt, der Einsatz der Frauen im Krieg in soldatischer Manier und damit »ebenso wie Züge und Bereitschaften« nicht unbedingt als vorteilhaft für eine weibliche Arbeit ausgewiesen. In diesen Zusammenhang passte, dass das Wort »Soldat« der Reportagen-Überschrift im weiteren Text kein einziges Mal mehr auftauchte, stattdessen durch das Wort »Helferin« ersetzt wurde.

Die sprachlichen Beigaben der fotografischen Geste zielten auf die Befürchtung, dass den Frauen die notwendige Disziplin fehlen könnte, um kriegsrelevante Aufgaben zu übernehmen, und die Soldaten gefährden könnten. Dass dies nicht der Fall gewesen sei, betonten die Fotos – von Frauen, die es verstanden zu marschieren, einer Frau, die im Spiegel erkannte, dass sie die Uniform durchaus tragen konnte, einer Frau, die beim Lesen und Verfassen von Nachrichten den notwendigen Ernst im Gesicht aufwies, von Frauen, die emsig damit beschäftigt waren, Offiziere an verschiedenen Orten der Front miteinander über das Telefon zu verbinden, einer Frau, die streng auf das Geschriebene blickte und kontrollierte, ob auch wirklich alles seinen rechten Gang nahm, und einer Gruppe von Sportlerinnen, die sich eben nicht außer Rand und Band auf dem Spielfeld tummelten, sondern ordentlich im Halbkreis um ihre Führerin scharten und dieser aufmerksam zuhörten.[175] Der Bildbericht unternahm es folglich, eine vielleicht nicht selbstverständliche Akzeptanz von Frauen im aktiven Kriegsdienst zu etablieren, indem auf die Normalität verwiesen wurde bei gleichzeitiger Betonung eines männer- und gewaltfreien Raumes. Nur auf den ersten Hinblick wurde Eva tatsächlich Soldat – die Gesten des Zeigens der Fotos und des Textes zum Bildbericht unterstrichen vielmehr den zwar notwendigen Einsatz von Frauen im Militär, aber explizit nicht als ebenbürtige Kämpferinnen. Die Gleichzeitigkeit des von Franka Maubach herausgearbeiteten differenz- und gleichheitstheoretischen Geschlechterdiskurses im Nationalsozialismus wurde folglich in der ästhetischen Ausgestaltung der zu Kriegsbeginn veröffentlichten Fotografien erkennbar.[176]

Der für Frauenfotos nicht vorgesehene Eindruck eines Schnappschusses, der durch Unschärfe und abgeschnittenen Bildrand vermittelt wurde, sowie der im Foto festge-

174 Ebd.

175 Ebd.

176 Vgl. hierzu auch mit Blick auf fotografische Darstellungen unter anderem von französischen, finnischen und britischen Frauen in Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg Marjan Groot: Photography as Visual Documentary Source on Women and Gender in the Second World War, in: Evelyn Buchheim/Ralf Futselaar (Hg.): *Under Fire. Women and World War II* (Yearbook of Women's History, 34), Amsterdam 2014, S. 81–112, S. 84.

haltene Gesichtsausdruck trennte in deutschen Illustrierten Bilder von uniformierten Frauen der gegnerischen Länder von Fotos deutscher Frauen in Uniform. Die in der *BIZ* am 27. Juni 1940 veröffentlichte Fotografie mag dies verdeutlichen (Abb. 72): Im Zentrum der unscharf reproduzierten Fotografie war eine uniformierte Frau mit Stahlhelm und großem Rucksack erkennbar. Ihre Augen und ihr Mund waren zusammengekniffen, ihr Blick ging Richtung Kamera. Vor ihr stand eine weitere Person, deren linke Schulter und linkes Auge im Foto noch erschienen, bevor der Bildrand den Rest des Körpers solcherart abschnitt, dass ein Geschlecht nicht mehr zuordenbar war. Letzteres galt auch für eine weitere Person im Bildhintergrund, deren Ohr verdeutlichte, dass sie ihren Kopf zum linken Bildrand und folglich in die entgegengesetzte Richtung der Körperbewegungen der beiden im Bildvordergrund Fotografierten wandte. Die drei standen dicht beieinander, und auch die Kamera war, wie die Wahl des Bildausschnitts nahelegte, womöglich sehr nah an ihrem Motiv ausgerichtet gewesen.

Die Fotografie wies einige Unterschiede zur Bildgestaltung des Fotos auf dem Cover der *Jungen Dame* mit dem Titel »Zum Einsatz bereit!«[177] auf: Statt einer mit Bedacht ausgewählten Kameraeinstellung und nahezu arrangiert wirkenden Motiven schien die Aufnahme schnell und ohne viel Nachdenkens getätigt worden zu sein.[178] Statt glücklich oder zufrieden lächelnder Frauen blickte den Rezipient*innen hier eine missmutige Frau entgegen. Statt leicht nach oben gerichteten Köpfen in der *Jungen Dame* erschien der Kopf der uniformierten Frau in der *BIZ* leicht nach unten geneigt, was durch die Perspektive einer geringen Draufsicht noch verstärkt wurde. Und statt eines namentlich genannten Fotografen oder einer Fotografin erwähnte die *BIZ* nur die Agentur »Associated Press«.[179]

Der Bildtitel steigerte den Eindruck, die Frau sei unglücklich: »Ein Bild klagt an…«[180] war rechts neben der Fotografie und unter einer kleineren zweiten zu lesen, auf welcher ein durch Verletzungen beim Gehen schmerzhaft verzogenes Gesicht eines männlichen Soldaten abgebildet war, der unter Hilfe von anderen ein Schiff verließ und an Land ging. Der weitere Text bezog sich zunächst auf die Frauenfotografie, der Zusatz zur zweiten Fotografie rückte vor allem das Thema der Kriegsverletzung und die Gefahr des Todes in unmittelbarer Frontnähe ins Zentrum der Frauenfotografie:

> Monate, bevor die britischen Machthaber den Krieg an Deutschland erklärten, warben sie mit Mannequinparaden und Fotos von Backfischen in Stahlhelm und Dauerwellen für ihre wahnsinnige Idee, Frauen auf Schlachtfelder zu schicken. Jetzt erhielten wir ein Bild von einer englischen Ambulanzfahrerin, die mit den britischen Truppen aus Boulogne flieht. Das Grauen steht in diesem Frauengesicht. Oben: Ein verwundeter Engländer, gefolgt von französischen Soldaten, erreicht den Heimathafen – er ist einer der wenigen, die der ›Hölle von Flandern‹ entkamen.[181]

177 *Die junge Dame*, 8. Oktober 1940 (8.41), S. 1.
178 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 27. Juni 1940 (49.26), S. 617.
179 Ebd.
180 Ebd.
181 Ebd.



Abb. 72 »Ein Bild klagt an…«, in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 27. Juni 1940 (49.26), S. 617, Foto: Associated Press.

Unterschieden wurde hier nicht zwischen männlichem Kriegs- und weiblichem Heimatdienst, relevant wurde vor allem gerade in der engen Zusammenstellung zweier sehr unterschiedlicher Fotografien, wie nahe britische Frauen der Kriegsgewalt kamen. Die gegensätzliche Darstellung deutscher und britischer Frauen in Uniform machte folglich ein Versprechen: Nach nationalsozialistischer Ideologie blieben deutsche Frauen davon verschont, direkt mit Gewalthandlungen oder deren Folgen konfrontiert zu werden. Doch wurde aus der Geste des Zeigens im gleichen Atemzug eine Drohung: Britinnen wurden, auch von den deutschen Soldaten als Urheber des »Grauens« und der »Hölle von Flandern«, der Gewalt unmittelbar ausgesetzt. Damit aber wurde aus der Geste, die auf das Unglück der Britin zeigte und dadurch den Deutschen versprach, dass ihren Frauen dies nicht passiere, nicht nur eine Kampfansage, dass deutsche Soldaten kein Mitleid mit gegnerischen Frauen im Krieg zeigen würden, sondern auch eine Schuldzuweisung: Die britische Regierung nehme dieses Risiko bewusst in Kauf und habe es scheinbar auch nicht anders gewollt.

Die Illustrierten, die diese Unterscheidung beibehielten, dass die deutsche im Gegensatz zur britischen Kriegsführung Frauen nicht gefährde, sendeten somit aber in den späteren Kriegsjahren sehr paradoxe Botschaften: Denn in den folgenden Kriegsjahren wurde durchaus repräsentiert, dass auch deutsche Frauen der Kriegsgewalt ausgesetzt waren, etwa wenn deutsche Krankenschwestern, nicht unähnlich dieser britischen Ambulanzfahrerin, Dienst an der Front taten. Die *Junge Dame* beispielsweise veröffentlichte im Februar 1943 einen Bericht über Elfriede Wunck, die durch ihren Einsatz als Krankenschwester unter anderem ein Bein verlor und das EK II

erhielt.[182] Ebenfalls widersprüchlich erschien die Rechtfertigung der Gewalt gegenüber Britinnen neben Angaben, dass ein militärischer Angriff von deutscher Seite aus gerechtfertigt sei, da verhindert werden müsse, dass Frauen Gewalt widerfahre. Einzig die Unterscheidung nach deutschen und nichtdeutschen Frauen löste die Paradoxie der Botschaften in eine Doppelmoral auf. Solcherart verkündeten die Aufforderungen in Illustrierten, auf denen Britinnen in Uniform zu sehen waren: Seht, ihnen geschieht recht. Die soldatischen Wohltäter aber, die angeblich einzig zum Schutz der Frauen und Kinder Europas in den Krieg zogen, wurden einmal mehr als Männer, die Frauen gegenüber Gewalt anwandten, durch fotografische Gesten zu genau den Übeltätern, die sie vornehmlich bekämpften.

Auch konnte die scheinbar bewahrte Weiblichkeit der deutschen »Heimatfront« im Laufe des Krieges in der Repräsentation in Illustrierten durchaus Züge eines militärisch-männlichen Gebarens annehmen, wie sich an anderen Bildberichten und mit Fotos visualisierten Beiträgen in den Zeitschriften zeigen lässt. In der Zeitschrift *Kamerad Frau* etwa fand sich im April 1944 ein Aufruf in der Rubrik »Reden wir doch mal darüber!« an die Leser*innen, Antworten auf die Frage »Müssen Frauen so sein?« an die Redaktion zu senden.[183] Der Teaser der Rubrik verdeutlichte zunächst, dass hier insgesamt aus allen Einsendungen diejenigen Themen aufgegriffen wurden, die »Allgemeininteresse« signalisierten – normalerweise erfolgten fragende oder zweifelnde Zuschriften seitens der Leser*innen an die Zeitschrift, aus denen angeblich Wiederkehrendes aufgegriffen und in kleineren Berichten seitens der Redaktion dann beantwortet wurde. »Diesmal«, so stand in der Ausgabe vom April 1944, »möchten wir Sie darum bitten!«[184] Es folgte ein Schreiben, das mit dem Namen eines »Obergefreite[n] Fritz Giesselmann« unterschrieben war, und die Frage, auf die eine Antwort gesucht wurde, wiedergab:[185]

> Ich bin in etlichen Kriegsjahren ein ›rauher Krieger‹ geworden. Trotzdem ist mir in den seltenen Urlaubstagen, die mir bisher beschert wurden, von Mal zu Mal aufgefallen, daß die jungen Damen in der Heimat anders geworden sind, […] als sie in den unzähligen Landserträumen an allen Fronten aussehen.[186]

So begann die aus soldatischer Sicht in Briefform abgedruckte Stellungnahme zu Frauen im Deutschen Reich, die nicht Kameradinnen, sondern Kameraden und durch Hosen als Kleidung und »saftige Redewendungen« »weibliche Landser« geworden seien und den soldatischen Fantasien nicht mehr gerecht würden. Die Zeitschrift animierte nun ihre Rezipient*innen, sich über folgende Fragen Gedanken zu machen:

182 *Die junge Dame, 23. Februar 1943 (11.4), S. 15.*
183 *Kamerad Frau*, April 1944 (2.4), S. 4–5.
184 Ebd., S. 4.
185 Ebd.
186 Ebd.

> Gehört es wirklich zu jedem weiblichen Kriegseinsatz, daß man in einen burschikosen Jargon verfällt, keine kleinen Schritte, keine anmutigen Bewegungen mehr machen kann, sich lümmelt und durch die Gegend brüllt? […] Geht es tatsächlich nur mit Schnauzen, mit einem rauhen, aber herzhaften Landserton?[187]

»Haben unsere Landser Recht, uns Frauen etwas vorzuwerfen?«, fragte die Zeitschrift am Ende und fügte hinzu: »Wir möchten die Entscheidung Ihnen überlassen.«[188]

Dieser Ansage wurde die Veröffentlichung der Antworten, die erst fünf Hefte später im September 1944 erfolgte, dann durchaus gerecht. Die Antworten fanden sich verteilt auf einer Doppelseite und wurden von mehreren Fotografien begleitet (Abb. 73): Die erste Fotografie verwies auf eine lachende, sehr glücklich ausschauende Frau in Hosen, die mit gespreizten Beinen im Freien auf dem Erdboden saß, Ellbogen und Hände wie zum Jubeln in die Luft gestreckt, in der rechts im Bild erscheinenden Hand eine Handtasche tragend. Ihr Oberkörper war leicht nach hinten geneigt, der Kopf seitlich gegen den Himmel gereckt, die Beine waren lang ausgestreckt. Die Fotografie wurde kreisförmig beschnitten, die Füße allerdings passten nicht mehr in diesen Bildrahmen und ragten aus dem Kreis heraus. Auch dies betonte die Körperhaltung der Frau, die dem Verb »lümmeln« durchaus nahekam und mit der Breitbeinigkeit männliche Posen imitierte. Der zum Bild gehörige Text gab ihr den Namen »Erika« und meinte: »Bitte, ihr Zweifelnden, seht es doch ein:/ Frauen müssen manchmal – nicht immer – so sein!«[189]

Die Kameraperspektive, die von unten den Blick zwischen den Beinen aufnahm und von dort aus auf den ganzen Körper der Frau richtete, konnte durchaus zu erotischen Konnotationen anregen. Auch die darunter stehende Fotografie wiederholte dies, da sie die nackten Knie einer Frau sichtbar machte, die sich im Moment der Aufnahme, auf dem Bett sitzend, sodass ihr Unterleib nicht gesehen, aber erahnt werden konnte, eine Hose anzog. Der Text dazu bemerkte, dass sie sich zur Arbeit richte und arbeiten in Hosen einfach praktisch sei.[190] Die dritte Fotografie der linken Seite stellte eine Aufnahme von zwei Arbeiterinnen in einem Flugzeugwerk, also von ebenfalls mit Hosen bekleideten Frauen, dar. Die Bildunterschrift betonte, dass »Hände und Haare trotz des Fabrikdienstes gepflegt sind.«[191] Das Motiv der Hautpflege wurde in dem rechts auf der zweiten Seite daneben abgedruckten Bild wieder aufgenommen, welches eine Frau in die Wahrnehmung rückte, die im Morgenmantel in den Spiegel blickte und sich das Gesicht eincremte. Alle bislang beschriebenen Fotos repräsentierten vorteilhaft aussehende Frauen, die Hose solcherart als akzeptables und durchaus adrettes oder gar reizendes Mode-Accessoire des Weiblichen. Weiblichkeit wurde vor allem durch die Haut-

187 Ebd.
188 Ebd.
189 *Kamerad Frau*, September 1944 (2.9), S. 8.
190 Ebd.
191 Ebd.

pflege im Foto symbolisiert und nahezu unmerklich als Kontrast zu dem Obergefreiten Fritz Giesselmann als ›rau(h)em Krieger‹, wie er sich selbst bezeichnet hatte, gesetzt.[192]

Die verbleibende Fotografie konnte als Geste auf ein Beispiel zeigen, das weniger erwünscht war, denn weibliche Körperpflege könnte entschieden zu weit gehen: Eine blondgelockte und an den Augen geschminkte Frau in Strumpfhose und oberhalb der Knie endendem Rock saß neben einem Couchtisch, auf dem eine Kerze platziert war, mit der sie sich eine Zigarette anzündete. Der Tisch war so niedrig, dass sie sich so sehr herabbeugen musste, dass ihr ganzer Körper in sich zusammengesunken wirkte. Zusätzlich unterstrichen die übereinandergeschlagenen Beine in diesem Foto eine – gerade im Gegensatz zu Erikas gespreizten Beinen – eher verklemmte Körperhaltung der Frau. Die Bildunterschrift betonte hierzu die arrogante innere Einstellung der deutlich herausgeputzten Fotografierten, die sich scheinbar als etwas Besseres wähnte als ihre Kameradinnen in Hosen, was als »seelische Behosung« weitaus gravierender sei als eine in Hosen gekleidete, nach wie vor mit erotischen Fantasien zu vereinbarende, natürlich-gepflegte Weiblichkeit:

> Und hier sehen wir Lo (eigentlich ganz schlicht Lottchen, aber sie findet Lo aparter.) »Ich kreuze nicht mehr in den ›Langen‹ auf, jeder Laffe läuft so rum«, meint sie überheblich und bringt unbewußt ihre seelische Behosung zur Schau. Welch ein Unterschied zwischen Erika und ihr![193]

Die fotografischen Gesten betonten hier ein Verhältnis zwischen Individuen und Gemeinschaft, das sich von Egoismus und Wertlosigkeit einzelner Menschenleben in den Gemeinschaften der Gegner abgrenzte. In den einzelnen Fotos deutscher Frauen, die arbeiteten und Hosen trugen, lag ein fotografischer Verweis auf ihre je individuelle Bedeutsamkeit. Die abschätzende Bemerkung zu »Lo« statt »Lottchen« wies sie als der Gemeinschaft der Deutschen durch ihre Eitelkeit unwürdig aus. Denn, gemäß der fotografischen Gesten war zwar jede*r Einzelne jeweils besonders, aber nicht anderen gegenüber höhergestellt. Wer auf den eigenen Vorteil aus war, konnte die Kriegsgemeinschaft in Gefahr bringen – und dies war mit Verlust des sozialen Zusammenhalts gleichgesetzt.

Damit waren aber auch Differenzen zwischen Frauen und Männern in den Fotos markiert: Die natürliche Frau war natürlich gepflegt, aber nicht zu sehr, der raue Soldat widmete sich nur der nötigsten Körperpflege und hatte ansonsten Wichtigeres zu tun. Der raue Soldat rauchte unbescholten, wie die Besprechung des Kameradschaftsfotos von Artur Grimm gezeigt hatte (Abb. 4), die gepflegte Frau allerdings sollte nicht überheblich werden und selbst zur Zigarette greifen. Die Ablehnung der Überheblichkeit galt für Männer und Frauen: Die Hose wurde zum Symbol der Gleichheit innerhalb der »Volksgemeinschaft«, welche die nationalsozialistische Ideologie ihren Anhänger*innen versprach.

192 *Kamerad Frau*, April 1944 (2.4), S. 4.
193 *Kamerad Frau*, September 1944 (2.9), S. 9.


Das Ergebnis unserer Rundfrage:
MÜSSE RAUEN SO SEIN
Wir befragen uen fotografisch ...
4:1 für die Weiblichkeit

Abb. 73 »Das Ergebnis unserer Rundfrage: Müssen Frauen so sein«, in: *Kamerad Frau,* September 1944 (2.9), S. 8–9, Fotos: Kamerad Frau – Archiv (2), Reinhold Lessmann, Münchener Bildbericht, Scherl.

Unter vier Überschriften wurden die zahlreichen Einsendungen zusammengefasst, von denen die eine angab, die gesammelten Antworten stimmten dem Obergefreiten zu, Frauen dürften keineswegs zu männlich sein und sollten nach Feierabend ihre Kleider und Röcke tragen sowie auf ihren Umgangston achten – doch wäre die in der Arbeit praktische Hose eine Unterstützung der Rüstungsindustrie.[194] Doch vor allem nach Kriegsende habe zu gelten: »Nach diesen schweren Tagen wird von uns die größte Bewährungsprobe gefordert, nämlich die Herzen der Männer aus dem Kriege in ein neues Leben zurückzuführen. Das gelingt nicht mit weiblichem Soldatentum.«[195] Andere widersprachen der Kritik des Soldaten in dem Sinne, dass landserhaftes Benehmen und Aussehen im Krieg nicht zu vermeiden und nicht zu beklagen sei, die Weiblichkeit dadurch nicht angegriffen und im Frieden sofort wieder hergestellt würde und Frauen nach dem Krieg »von selbst wieder das [werden], was man sich von uns erträumt.«[196] Beides betonte demnach, dass spätestens nach dem Krieg die Differenz zwischen Frauen und Männern deutlich markiert sein müsste und der Wunsch der Männer sich mit dem Wesen der Frauen wieder in Einklang bringen ließe, männliche Attribute wegen des Krieges aber für Frauen unabänderlich seien.

194 Ebd.
195 Ebd.
196 Ebd.

Eine nächste Überschrift versammelte weitere Einerseits-ja-andererseits-nein-Ansichten und fügte dem bislang Zitierten als neues Argument hinzu, dass auch die Männer durch den Krieg verändert worden seien und durch den Kriegsverlauf sich nun auch Frauen an der Front, die ja bereits in der Heimat lag, befänden. Vor allem diese Antworten gaben an, was weitestgehend unsichtbar in den Illustrierten blieb, nämlich dass auch das Deutsche Reich durch den Luftkrieg von der Kriegsgewalt stark betroffen sei:

> Irmgard G. aus Berlin weist daraufhin, daß unsere Männer, abgesehen von seelischen, auch deutlich äußerliche Veränderungen erfahren haben. ›Kurz, sie sind rauh aber herzlich. Wir haben dafür Verständnis, denn schließlich können fünf Jahre Krieg an keinem Menschen spurlos vorüber gehen. Aber unsere Feldgrauen sollten auch für unsere rauhe Schale Verständnis finden, denn letzten Endes sind die friedlichen Städte unserer Heimat auch Kampfgebiet geworden.‹[197]

Die verbleibende Kategorie war mit den Worten »Ihr Männer seid schuld!«[198] zusammengefasst. Nach dem Motto »Wer selber im Glashaus sitzt, sollte nicht mit Steinen werfen«[199] wurden verschiedene Frauen zitiert, die sich über die Umgangsformen der Soldaten Frauen gegenüber beschwerten: »Frau Maria aus Prag redet es sich von Herzen, daß es manche aufdringliche Männer gibt, die unschöne Annäherungsversuche wagten. ›Dann weiß sich eine Frau mit ›Landserton‹, der dann Notwehr und nicht Eigenart ist, besser ihrer Haut zu wehren.‹«[200]

Schließlich wurden in den Auseinandersetzungen über die Hose nur vordergründig Modefragen verhandelt. Im eigentlichen Zentrum des Diskurses stand eine angestrebte Grenzziehung zwischen dem männlichen und dem weiblichen Raum. Männlichkeit war in den Beiträgen reibungslos synonymisiert mit »Landser-« beziehungsweise Soldatentum. Die Definition von Weiblichkeit aber wurde hinterfragt und neu ausgehandelt: Durften Frauen Männlichkeitsmarker aus Friedenszeiten angenommen haben, nicht aber Züge eines Kriegers aufweisen? Hose oder Rock war hierfür nicht entscheidend und blieb eine Frage des persönlichen Geschmacks. Als unhinterfragt unerwünschtes Verhalten zeigten fotografische Gesten stattdessen Arroganz den Volksgenossinnen gegenüber. Die Diskussion verlief überwiegend darüber, ob Frauen, da die Heimat nun auch Front sei, ebenfalls Teil des Soldatischen werden könnten oder nicht. Auch hier konnten verschiedene Ansichten bestehen bleiben – doch sei Veränderung durch die Kriegserfahrungen für Frauen nur dann eine Option, wenn sie als »Schale« nach dem Krieg wieder abgelegt werden könne und demnach nicht in den »Kern« der Weiblichkeit vordringe. Der Obergefreite *war* rau, Irmgard G. und Maria aus Prag hingegen *zeigten* sich aus Selbstschutzgründen rau – zur Not auch gegen Soldaten aus den eigenen Reihen. Auch an dieser Stelle aber erschienen deutsche Soldaten

197 Ebd.
198 Ebd.
199 Ebd.
200 Ebd.

nicht mehr als allzu überzeugende Wohltäter, wenn sie sich deutschen Frauen so anzunähern versuchten, dass diese auf ein Recht soldatischer Selbstverteidigung beharren mussten; zumal der versprochene Einsatz der Soldaten, Frauen vor der Kriegsgewalt zu bewahren, in der Referenz auf die Bombardierung deutscher Städte offensichtlich nicht eingelöst worden war.

Dass Frauen dort, wo es nunmehr wenige Männer gab, Plätze einnahmen, die sonst den Männern vorbehalten waren, ist allerdings kein Anzeichen für eine emanzipatorische Entwicklung innerhalb der Gesellschaft, sondern nur ein Merkmal dafür, dass Männer eben zahlenmäßig unterlegen waren. Aussagen über eine sich verändernde Geschlechterordnung lassen sich erst dann treffen, wenn das Miteinander und die relational ausgestalteten Verhältnisse in den Blick genommen werden. Hier aber veranschlagten die Illustrierten klare Unterschiede – die fotografische Geste, die darauf aufmerksam machte, dass eine Frau, die breitbeinig in Hosen auf dem Boden saß, glücklich und selbstbewusst zu sein schien, zeigte auf genau diese Frau mit einer Perspektive, die von ihrem Geschlecht ausging, und machte hierüber darauf aufmerksam, dass Frauen auch in Hosen noch als Erotik- und Liebesobjekt für Männer infrage kamen und die Hose nicht bedeutete, dass sie nicht mehr zu ihm als Held aufschauen könnten.

Eine scheinbare Gleichwertigkeit bei gleichzeitig betonten Grenzziehungen zwischen den Geschlechtern wurde in den fotografischen Gesten zur kriegsentscheidenden Ordnung der »Volksgemeinschaft« erkoren. Die Differenz, welche in der ästhetischen Ausgestaltung der weiblichen und männlichen Blicke deutlich wurde, trat allerdings nur metaphorisch im geschlechterdifferenzierten Sehen hervor. Fotografische Gesten, die durch die Veröffentlichung in den Illustrierten durch Überschriften und Texte deutlich in eine zu bevorzugende Richtung innerhalb der Meinungsverschiedenheiten wiesen, betonten, dass Männlichkeit sich letztendlich nur im Kampf als von weiblichen Anstrengungen abzugrenzender Arbeit beweise, denn einzig an der »Kriegsfront« zeigten sich Handlungen, die von Männern verübt, von Frauen hingegen vermieden werden sollten – und dies ebenfalls auch noch und erst recht gegen Kriegsende. Auf Ambivalenzen im Bildwandel des männlich-homosozialen Kampfraumes soll nun im folgenden Kapitel eingegangen werden.

2.2 *Wohltäter als Übeltäter*

In Illustrierten erschienen Heldenfotos spätestens mit Kriegsende als Amphibologien. Roland Barthes verwendet diesen Ausdruck, um zu betonen, dass innerhalb ein und derselben Repräsentation ein doppelter Sinn vorliegen könne. Gerade durch Wiederholungen würden eigentlich sich gegenseitig ausschließende Wertungen gleichzeitig hervorgerufen werden.[201] Fotografien von Soldaten verloren über Heroisierungspro-

201 Barthes: Über mich selbst, S. 83–85. Vgl. hierzu auch Gabriele Schabacher: *Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion ›Gattung‹ und Roland Barthes*' »Über mich selbst«, Würzburg 2007, S. 230–231.

zesse folglich nur auf einen ersten Blick mehrdeutige Aussagen. Im vorausgehenden Kapitel wurde bereits die Aufmerksamkeitslenkung der fotografischen Gesten auf eine gleichzeitig paritätische wie auch patriarchale Geschlechtergemeinschaft dargelegt. Doch auch die über Jahre hinweg wiederholt reproduzierten Fotografien, die auf Soldaten der Achsenmächte als die guten Helden, auf alle anderen Angehörigen der alliierten Länder als böse Verbrecher zeigten, erfuhren gerade in der Wiederholung des Immergleichen eine Veränderung. Durch die verstärkte Bombardierung deutscher Städte und die zunehmenden Rückzüge der Wehrmacht waren in Soldatenfotos gleichzeitig die altruistische Pflicht zum und die narzisstische Lust am Kampf zu sehen und damit Soldaten als Wohl- und Übeltäter erkennbar. Auch die Konstruktion der »Volksgemeinschaft« war gerade durch den Fortgang des Kriegs zusehends deutlicher als eine deutlich hierarchische Gemeinschaft von Gleicheren unter Gleichen sowie als Abhängigkeitsverhältnis von Schicksalskamerad*innen im Leid und in der Schuld markiert.

Das folgende Unterkapitel wird in diesem Sinne den Weg nachzeichnen, wie über Wiederholungen eine Doppelmoral, damit aber auch eine Spaltung in sich widersprechende Wertungen entstand. Begonnen wird hierfür mit dem bereits dargelegten Kriterium der Unterscheidung zwischen aktivem und passivem Sehen anhand eines neu eingeführten Beispiels der Gruppenfotografien. Darauffolgend wird dargelegt, inwiefern in der Geste, die auf die Kriegsgewalt als eine zu erfüllende Pflicht des Helden verwies, stets auch der Fingerzeig auf eine erfüllte Lust des Jägers lag. Denn Fotografien, welche eine deutsche Berauschung an der Gewalt repräsentierten, unterschieden sich nicht mehr von den Bildern, welche die gegnerischen Armeen als Verbrecherbanden vorführten, denen die Lust an der Drangsalierung Schwächerer zur egoistischen Erhöhung der eigenen Person quasi schon mit Geburt mitgegeben worden sei – und die ja schließlich vor allem deswegen in kriegerischen Kämpfen zu vernichten seien.

Eine wiederkehrende fotografische Geste, die Angriffe auf die gegnerische Kriegskraft in Fotografien vorführte, ohne auf die in eigenen Reihen verübten Gewalttaten hinzuweisen, trat in den vielfach in deutschen illustrierten Zeitschriften veröffentlichten Gruppenaufnahmen von Kriegsgefangenen zutage.[202] Fotografien, für deren Zweck allein sich eine Ansammlung an Wehrmachtssoldaten als Gruppe zusammengefunden hatte, kamen nicht vor. Gerade da solche Fotografien in den Kontaktbögen der PK-Fotos hingegen zahlreich vorhanden waren,[203] ist die Diskrepanz zu den veröffentlichten Bildwelten bemerkenswert. Die durch nur sehr seltene Ausnahmen auszumachende Regel,[204] in Illustrierten keine zu Erinnerungszwecken getätigten »Klas-

202 Exemplarisch: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 25. Januar 1940 (49.4), S. 76; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 20. Juni 1940 (49.25), S. 591; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 1. Februar 1945 (54.5), S. 58–59; *Die Wehrmacht*, 19. Juni 1940 (4.13), S. 9; *Die Wehrmacht*, 2. August 1944 (8.16), S. 12.

203 Exemplarisch: Bild 101 I – 019 – 1201 – 38A, Fotograf: PK Mittelstaedt, Bild 101 I – 019 – 1225 – 27A und 28A, Fotograf: PK Wirthgen (Polen, Mai 1941, PK 637), BArch-Bildarchiv Koblenz.

204 Im analysierten Korpus dieser Zeitschriften fanden sich nur sehr wenige Ausnahmen, etwa ein Gruppenbild, das eine fröhlich lächelnde U-Bootmannschaft nach der Rückkehr in den sicheren Hafen in der Zeitschrift *Die Wehrmacht* kurz nach Ausbruch des Krieges am 23. Oktober 1939 zeigte. Die Bildunterschrift vermerkte den Grund des Fotos: »Die Gruppenaufnahme zur

senfotos« der Wehrmacht zu zeigen, was im Ersten Weltkrieg noch gängige Praxis in Fotoillustrierten war,[205] hingegen solche Motive in Bezug auf die Kriegsgefangenen oft zu veröffentlichen, deutet folglich erneut auf eine visuelle Unterscheidung zwischen ›Sehen‹ und ›Gesehen-Werden‹ hin.

In der Gruppenfotografie zu Erinnerungszwecken war die im Foto stillgestellte Handlung zu *sehen* kein Ausdruck männlich-harter Arbeit, wie es bei Fotos der Wehrmachtssoldaten der Fall war. Das Hauptaugenmerk war in solchen Fotografien viel eher darauf ausgerichtet, dass die im Foto Abgebildeten zunächst vom Fotografen, später von den Bildbetrachter*innen gesehen *wurden*. Die im Bild festgehaltene Passivität der Soldaten aus gegnerischen Armeen diente zweierlei Aussagen: Erstens wurde im Foto zum Ausdruck gebracht, dass die Handlungsfähigkeit der Feinde lahmgelegt wurde und diese keinerlei Gefahr mehr darstellten. In den Worten der Bildunterschrift zu einer vom PK-Fotografen Dietz aufgenommenen Fotografie von Gefangenen, die in der *Berliner Illustrierten Zeitung* am 22. Mai 1940 abgedruckt worden war (Abb. 74), lautete dies: »Nach kurzem, harten Widerstand streckten große Abteilungen holländischer und belgischer Truppen die Waffen.«[206] In der Bildsprache des dazugehörigen Fotos zeigte sich die eingedämmte Gefahr darin, dass die Soldaten eng nebeneinander auf dem Boden saßen, was der einzige stehende Soldat zusätzlich durch den Kontrast zu allen anderen im Foto unterstrich. Der Mann im Bildmittelpunkt der vordersten Reihe hatte sich leicht seitlich nach hinten gelehnt. Mit einem Ellbogen abstützend – der im Foto rechte Arm lehnte entspannt auf seinem Körper – war in seiner Hand eine Zigarette erkennbar. Für diese Männer, so sagte ihre Körperhaltung in Verbindung mit der Bildunterschrift, hatten die Kriegshandlungen ein Ende gefunden. Zweitens aber wurde die gesteigerte Aktivität deutscher Soldaten vor allem durch die Größe der Gruppe betont. »Dem ungestümen ersten Angriff der deutschen Armee war der Feind nicht gewachsen«,[207] war in der Erläuterung zum Foto zu lesen. Die Gruppe an Gefangenen schien im Foto solche Ausmaße zu haben, dass das Bild sie nicht im Gesamten einfangen konnte. Da die Männer an den Bildrändern abgeschnitten waren, ließ sich die Gruppe mit zahlreichen sich neben den Fotografierten befindenden Soldaten zu dem Bildtitel »Gefangene zu Tausenden…«[208] verlängern.

Die Gefangenenfotografien signalisierten folglich die Zielrichtung der Handlungsfähigkeit deutscher Soldaten, den Gegner zu besiegen. Im selben Sinn diente der Großteil der Fotos des ersten Kriegsjahres dazu, von der Freude der Soldaten an der

Erinnerung an die erste lange Kaperreise«. *Die Wehrmacht*, 23. Oktober 1939 (3.22), S. 28. Ein weiteres zeigte eine Gruppenaufnahme mit Adolf Hitler in der Mitte und neun Soldaten, die alle stillstanden für die Kamera. Auch hierfür wurde ein Grund genannt: Sieben der zu sehenden Soldaten erhielten das Ritterkreuz, alle aus derselben Truppe, die das Fort Eben Emanuel und damit einen Ort, der im Ersten Weltkrieg ein wichtiges Schlachtfeld war, erobert hatten. *Die Wehrmacht*, 22. Mai 1940 (4.11), S. 8.

205 Bspw. das Gruppenporträt der »ersten Verwundeten im Frankfurter städtischen Krankenhaus«, in: *Das Illustrierte Blatt*, 30. Juli – 3. September 1914 (2.31–36), S. 32.

206 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 22. Mai 1940 (49.21), S. 488.

207 Ebd.

208 Ebd.



Abb. 74 »Gefangene zu Tausenden«, in: *Berliner Illustrirte Zeitung,* 22. Mai 1940 (49.21), S. 488, Foto: PK Dietz – Weltbild.

Vernichtung des Gegners zu erzählen. Die *Junge Dame* beispielsweise versammelte unter anderem in der Ausgabe vom 3. Oktober 1939 Lieder über die »Annemarie«, einem Namen, der in vielen Liedern für alle Geliebten der Soldaten stellvertretend verwendet wurde. Im Hintergrund zu sehen war eine Fotografie vorwärts marschierender und dabei singender Soldaten. Ein zur Zeit des Zweiten Weltkriegs entstandenes Lied bildete auf der Seite den Abschluss der kleinen Liedsammlung. Die erste Strophe bereits gab das Kriegsgeschehen als das höchstmögliche männliche Glückserleben an:

> Das Dröhnen der Lafetten, heil ist unsere Melodie./ Das Klirren der Verschlüsse, heil, was Schönres gibt es nie!/ Wie Mohn so rot und heiß wie Blut sind wir, die Artillerie,/ Ob Kanonier, ob Fahrer, sein Stolz ist die Batterie.[209]

209 *Die junge Dame*, 3. Oktober 1939 (7.40), S. 4.

Deutlich gibt das lyrische »Wir« die Fähigkeit, das Leben in vollen Zügen zu genießen, als typische Eigenschaft der Artillerie aus: »Heiß wie Blut« seien diese Männer und sprächen gerne dem Wein und den Frauen zu, doch nichts erfreue sie mehr als der Klang ihrer Waffen. Kampf, Alkohol und Sex wurden auch im wiederkehrenden Refrain zu einem Dreigestirn männlich-soldatischen Charakters: »Hoch lebe der Sieg, der Wein, die Annemarie! Tod und Teufel und wir, die Artillerie!«[210] In diesem Stil stellte auch die zweite Strophe den Krieg als körperlich genussvolle, rauschhafte Erfahrung heraus:

> Der Sattel knirscht, die Augen glühn, die Gäule wiehern im Wind,/ Wir traben, heil die Funken sprühn. Ade, mein liebes Kind/ Das geht ins Blut, das singt im Ohr, daß jedes Auge lacht;/ Und vorn zieht das Trompetenkorps, der Pauker, s'ist ne Pracht.[211]

Waren die bisherigen Strophen nur Vorboten des Kampfes, konnte sich der rauschhafte Genuss der singenden Soldaten in der dritten Strophe vollends entladen:

> Galopp erdröhnt, in Stellung geht's in wilder Jagd durchs Feld./ Kommandos gelln, Verschlüsse klirrn. Wie herrlich ist die Welt!/ ›Granaten-Aufschlag! – Feuer frei!‹ und donnernd kracht der Schuß./ Die Rohre glühn, es keucht K 3, doch stolz singts in der Brust.[212]

Wieder einmal geht es um keinen fairen Zweikampf gleichberechtigter Gegner, sondern um eine Jagd – der Rausch der Soldaten stellte sich selbst dann ein, wenn einer aus den eigenen Reihen getroffen wurde. Deutlich wurde ebenfalls die Ursache des körperlichen Genussempfindens dort verortet, wo Soldaten eindeutig schwächere und vor ihnen fliehende Personen vor sich her scheuchten, bis sie diese am Ende mit ihren Schusswaffen tödlich trafen oder zum Aufgeben zwangen und in Folge gefangen nahmen. Die Jagd auf Gegner aber wurde durch den spürbaren körperlichen Genuss als körperliche Wohltat für deutsche Soldaten markiert.

Die Handlungsfähigkeit der Soldaten zeigte sich in der Illustrierten auf zwei Arten: im militärisch geschulten Sehen (statt eines ›Gesehen-Werdens‹, womöglich gar vom Gegner zuerst), das zum eigenen Überleben sowie zum zielsicheren Schießen notwendig wurde, und im Schießen aus sicherer Distanz auf schwächere, unterlegene Gegner. Die Bedeutungsunterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Blicken verwies im Zusammenhang hiermit auch darauf, welche Arbeitsform der Krieg in der Erzählung der Illustrierten darstellte, von der die weibliche Bevölkerung ausgeschlossen blieb: die Jagd. Im Zusammenspiel der Handlungen sei es – so auch die Aussage der Gefangenenfotografien – der Wehrmacht ohne größere eigene Verluste gelungen, durch die Jagd als soldatische Hauptaufgabe gegnerische Armeen in Überzahl zu überwinden und somit bis an die äußeren Ränder Europas – mit einem Lied auf den Lippen und einer Frau im Herzen – zu marschieren, um am Ende eines langen Tages

210 Ebd.
211 Ebd.
212 Ebd.

wohlverdient den Feierabend mit Wein (und vielleicht der körperlichen Nähe einer dort angetroffenen anderen Frau) zu genießen.

Nicht nur Lieder, auch Fotos zeigten, wie schon öfters angedeutet wurde, keinen Kampf von Angesicht zu Angesicht, sondern repräsentierten durch das Schießen aus sicherer Entfernung vielmehr die Jagd der Deutschen auf Polen, Sowjets oder andere Gegner im Krieg – die eine Wohltat sowohl für die Jäger als auch die durch die Beute beglückten Mitmenschen darstellen sollte. Denn eine Jagd schließlich brachte nicht nur den Jägern Freude, sondern den Angehörigen eventuell ein reichliches Mahl oder auch die Botschaft, dass der Hühner fressende Fuchs und das Gärten umgrabende Wildschwein erledigt seien – wer sich als Jäger im Krieg begriff, konnte solcherart auch eine Menschenjagd in einem Bewusstsein repräsentieren, er vollbringe durch seine Gewalttaten Gutes für die »Volksgemeinschaft«. Vor allem die Jagd erwies sich als ein auf den Körper bezogener Reflexmodus des Nationalsozialismus: Auch in dem dreiseitigen Bildbericht »Gewaltsame Erkundung. Dorfrand Lakroczym«, der mit Fotos und sogenannten Tagebucheinträgen des »Sonderberichterstatter[s] Gert Habedanck«[213] versehen war, wurde, wie in dem zitierten Soldatenlied, auf mehrfache Weise der Rausch, der durch die Zerstörung der Gegner ausgelöst wurde, dargestellt (Abb. 75).[214]

Der erste »Tagebucheintrag« war mit dem 22. September 1939 datiert und berichtete von dem Weg des Berichterstatters zu der Kompanie, die er in den folgenden Tagen begleiten würde. Die Landschaftsbeschreibungen, denen kein Foto entsprach und die zeitlich vor den zu sehenden Fotografien lagen, konzentrierten sich auf die sichtbaren Spuren des Krieges und die Reaktionen darauf von Habedanck: »Mlawa liegt jetzt zu drei Vierteln in Schutt und Asche. Juden stochern in zerstörten Häusern herum. Über allem liegt die unbestimmbare und erregende Atmosphäre des Krieges.«[215] Der jüdischen Bevölkerung Polens, die weder in den Bildern noch im Text eine weitere Rolle spielte und nicht als zu bekämpfender Feind dargestellt wurde, wurde in dieser Beschreibung ein geringerer Wert als den in späteren Textpassagen auftauchenden Nutztieren zugesprochen. Denn die von Habedanck erwähnten Hühner und Schweine, die der Beschreibung der Juden zunächst gleichgestellt wurden, da sie ebenfalls orientierungslos herumstreunten und in den Überresten menschlicher Wohnstätten nach Nahrung zum Überleben suchten, boten dem Autor im Gegensatz zur jüdischen Bevölkerung einen erfreulichen Anblick, da sie den deutschen Soldaten als Nahrung dienen könnten.[216]

213 Gert Habedanck (1919–1944), Bild- und Wortberichter im Spanischen Bürgerkrieg, war mit Gründung der Zeitschrift als Hauptschriftleiter für *Die Wehrmacht* tätig. Als PK-Wort- und Bildberichter verfasste er mehrere Bildreportagen, in denen »Tagebucheinträge« mit Fotografien zusammengestellt wurden. Zum Nachruf Gert Habedancks vgl. *Die Wehrmacht*, 2. Februar 1944 (8.3), S. 4.

214 *Die Wehrmacht*, 11. Oktober 1939 (3.21), S. 9.

215 Ebd.

216 Zur Gleichsetzung der Juden mit Schädlingen in der Kinderliteratur des Nationalsozialismus vgl. bspw. Susanne Blumesberger: Von Giftpilzen, Trödeljakobs und Kartoffelkäfern – Antisemitische Hetze in Kinderbüchern während des Nationalsozialismus, in: *Medaon. Magazin für*



Gewaltsame Erkundung
DORFRAND LAKROCZYM
Von
Sonderberichterstatter
Gert Habedanck



Abb. 75 »Gewaltsame Erkundung | Dorfrand Lakrozym« [Titel Bildbericht], in: *Die Wehrmacht*, 11. Oktober 1939 (3.21), S. 9 und S. 11, Fotos: PK Gert Habedanck.

Habedancks höchst gewaltsame, antisemitische Beschreibung führte ihn direkt im Anschluss zu dem emphatischen Ausruf der Begeisterung, über allem liege die »erregende Atmosphäre des Krieges«,[217] die der Anblick der Juden sowie der zerstörten Häuser in ihm auslöste. An manchen Stellen seines Wortberichtes ließ sich zwar zunächst nicht ausmachen, ob der Krieg, und damit die deutschen Soldaten, oder die zivile Bevölkerung Polens für die zerstörte Infrastruktur der Gegend verantwortlich seien. Seine Erwähnungen der schlechten Straßenverhältnisse oder eines Sofas, das »vor Dreck [klebte]«,[218] machten den Landstrich als ohnehin schon verwahrloste, heruntergekommene Gegend aus, welcher der Angriff der deutschen Truppen keinen nennenswert bedauernswerten Schaden mehr hinzufügen könnte. Der Krieg, so könnte man meinen, diente einzig der körperlichen Berauschung deutscher Männer am ohnehin schon vorhandenen Leid der als Feind betrachteten Menschen.

jüdisches Leben in Forschung und Bildung 5 (2009); Samuel Salzborn: *Antisemitismus. Geschichte, Theorie, Empirie*, Baden-Baden 2014, S. 118–120. Grundlegend zum nationalsozialistischen Antisemitismus nach wie vor: Moshe Postone: Nationalsozialismus und Antisemitismus. Ein theoretischer Versuch, in: Dan Diner (Hg.): *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt a. M. 1988, S. 242–254; ebenso Philippe Burrin: *Warum die Deutschen? Antisemitismus, Nationalsozialismus, Genozid,* Berlin 2004.

217 *Die Wehrmacht*, 11. Oktober 1939 (3.21), S. 9.

218 Ebd.

Der folgende Eintrag zum 23. September begann mit den Worten: »Abfahre [sic!] Richtung Kanonendonner«,[219] welche vorwegnahmen, dass die Gefechte immer näher an den Berichtenden herankamen. Nun folgte die Lagebeschreibung, er habe die 3. Kompanie erreicht, die von einem nahe gelegenen polnischen Dorf namens Lakroczym beschossen werde, weswegen die Soldaten sich »in dem schluchtenreichen Gelände eines polnischen Exerzierplatzes eingegraben« hätten.[220] Dieser Verweis fand sich beinahe wörtlich als Bildunterschrift zu der ersten Fotografie des Bildberichtes noch einmal. Zu sehen war nicht viel: Sechs gut getarnte Männer, deren Uniformen das graue Lichtspiel der sie umgebenden Blätter imitierten, saßen oder standen in einer Erdversenkung. Auch in der zweiten Fotografie galt die Hauptaussage der visuellen Darstellung des Textinhalts, dass die in der Rückenansicht zu sehenden zwei Soldaten mit einem Maschinengewehr sich farblich kaum von »dem graubraunen Lehmboden unterscheiden, in dem sie sich ihre Stellung ausgehoben haben.«[221] Vor ihnen und folglich in der oberen Hälfte des Fotos breitete sich, durchbrochen von einem menschenleeren Feldweg, eine öde und flache Landschaft aus, am Horizont zeichneten sich Berge in weiter Entfernung ab. Und auch die letzte Fotografie der ersten Seite zeigte das Versteck eines Soldaten hinter einem Maschendrahtzaun. Die Bildunterschrift gab an, dass es sich hierbei um den »Garten eines verbrannten Gehöftes« handle, und fügte hinzu:

> Schon auf meiner Fahrt an die Front – so berichtet Gert Habedanck – bin ich zahllosen zerstörten Gehöften begegnet. Die Polen hatten sie bei ihrem Rückzug in Brand gesteckt, teils, um sich an den wehrlosen Volksdeutschen für ihre Niederlage zu rächen, teils hatten sie aber auch polnische Anwesen zerstört, um uns unseren Vormarsch zu erschweren.[222]

Dann folgte die Beschreibung einer sogenannten Kampfszene, die nahezu unverblümt und euphorisch nicht nur die Deutschen als die eigentlichen Brandstifter auswies, sondern die gleich mit Kriegsbeginn einsetzenden Verbrechen der Wehrmacht an der zivilen Bevölkerung Polens als ein unvergessliches Schauspiel skizzierte:[223]

> Ab 20 Uhr vorbereitender Feuerüberfall auf Lakroczym. Das gesamte Dorf brennt – rotlodernde Wolken heben sich gegen den Abendhimmel, in dicken Schwaden verliert sich der Rauch am Horizont. Ein phantastischer Anblick! Das brennende Dorf, die Einschläge unserer Granaten, die weißen Leuchtkugeln jenseits der Weichsel…[224]

219 Ebd.
220 Ebd.
221 Ebd.
222 Ebd.
223 Zu Kriegsverbrechen der Wehrmacht in Polen ausführlich u.a. Daniel Brewing: *Im Schatten von Auschwitz. Deutsche Massaker an polnischen Zivilisten 1939–1945*, Darmstadt 2016; Martin Broszat: *Nationalsozialistische Polenpolitik 1939–1945*, München 1961; Jochen Böhler: *Auftakt zum Vernichtungskrieg. Die Wehrmacht in Polen 1939*, Frankfurt a.M. 2006. Zur fotografischen Berichterstattung der PK über die Verbrechen Arani: Die Fotografien der Propagandakompanien.
224 *Die Wehrmacht*, 11. Oktober 1939 (3.21), S. 9.



Abb. 76 Ohne Titel, Bild 101 I – 700 – 252 – 26, BArch-Bildarchiv Koblenz, Foto: PK Muck.

Die Erwähnung, dass aus Richtung des Dorfes auf die deutschen Soldaten geschossen wurde, reichte in diesem Bildbericht offenbar aus, das Verhalten der deutschen Soldaten, ein ganzes Dorf niederzubrennen, nicht nur zu rechtfertigen, sondern gar als den Männern Freude bereitende Notwendigkeit des Krieges darzustellen. Als räucherten sie mit Erfolg einen Fuchsbau aus, erschien auch hier die Jagd als ein auf den Körper bezogener Reflexmodus deutscher Soldaten.[225]

Nicholas Stargardt zeigt hingegen auf, dass weniger Freude als vielmehr die Angst vor allem in den ersten Kriegswochen die Wehrmachtssoldaten dazu verleitet habe, die zahlreichen Morde an der Zivilbevölkerung zu begehen. Die bloße Befürchtung, in einem Haus könne sich ein Heckenschütze verborgen haben, konnte unter Umständen ausreichen, das Haus in Brand zu setzen. Ursachen der Angst waren unter anderem persönliche oder berichtete Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg, die im September 1939 zu panikartigen Übergriffen führten.[226] Manche Fotografien aus dem Bestand der Kontaktkopien von PK-Fotos im Bundesarchiv-Bildarchiv Koblenz zeigen, was in dem Bildbericht von Habedanck nur zu lesen, nicht aber zu sehen war: Die Aufnahme eines Soldaten des Infanterieregiments 41, das ein Anfang September 1939 in Brand gesetztes Haus in den Bildmittelpunkt setzte und im Bildvordergrund einen vorbeiziehenden Trupp Wehrmachtssoldaten zeigte, konnte zwar in der fotografischen Geste die Absicht beinhalten, die in den Illustrierten als Helden vorgeführten Soldaten als

225 Vgl. hierzu ausführlich Kapitel I.3 der vorliegenden Arbeit.
226 Stargardt, *Der deutsche Krieg*, S. 58–60.



Abb. 77 »Gegen Sonne und Straßenstaub des Ostens: Wasser!«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung,* 24. Juli 1941 (50.30), S. 785, Foto: PK Henisch – Atlantic.

Täter zu entlarven (Abb. 76).[227] Solche Bilder standen allerdings dem Eindruck der fröhlich singend an die Grenzen marschierenden deutschen Männer, die sich stets in bester Gesellschaft treuer und fürsorglicher Kameraden befanden und deren einziges Ziel der Schutz der zivilen Bevölkerung vor den Angriffen grausamer Feinde sei, keinesfalls entgegen.

In der Fotografie der Titelseite der *BIZ* vom 24. Juli 1941 beispielsweise stand im Bildmittelpunkt ein Soldat mit geschultertem Gewehr, Kopfverband, einem zum Trinken an den Mund angesetzten Becher, fotografiert in einem Moment, in dem er gleichzeitig ging und trank. Den Bildhintergrund machte ein brennendes Haus aus. Eindeutig wurde das Fortschreiten des Soldaten mit dem brennenden Haus in einen Zusammenhang gestellt, als zöge der Mann nach getaner Arbeit – hier der Brandstif-

227 Zu in Archiven befindlichen Privataufnahmen vergleiche vertiefend Buchmann, Wolf: »Woher kommt das Photo?« Zur Authentizität und Interpretation von historischen Photoaufnahmen in Archiven, in: *Der Archivar* 52 (1999) H. 4, S. 296–306.

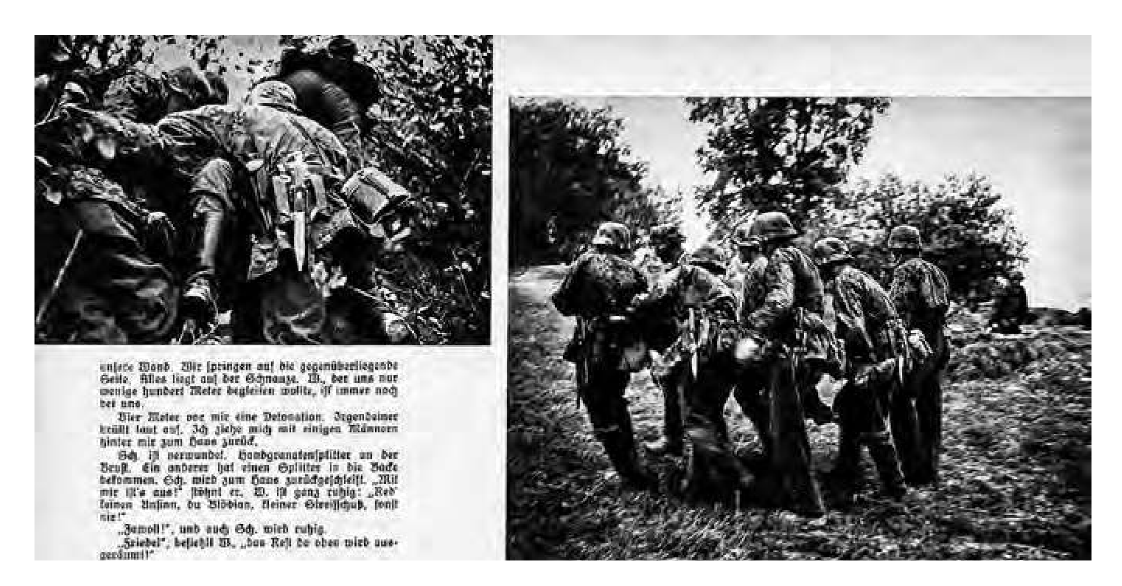


Abb. 78 »Gewaltsame Erkundung | Dorfrand Lakrozym« [Titel Bildbericht]; Ausschnitt, in: *Die Wehrmacht*, 11. Oktober 1939 (3.21), S. 11, Fotos: PK Gert Habedanck.

tung – zufrieden mit sich selbst und großem Durst, der auf körperliche Anstrengung verwies, weiter, um an einem neuen Ort seinen militärischen Dienst gewissenhaft und mit bestem Gewissen fortzusetzen (Abb. 77). Im Bildbericht von Habedanck wie auch in anderen Fotografien der Illustrierten fanden sich zwar keine Fotos, welche die Gewalttaten der Deutschen allzu deutlich, gar in Form eines möglichen Beweises zu vergangenen Kriegsverbrechen an der Zivilbevölkerung, dokumentierten. Weder die Privatfotografie noch das Coverbild ließen beispielsweise Schlüsse zu, wer tatsächlich das Feuer gelegt hatte. Habedanck verzichtete in seinem Bildbericht ganz auf Fotografien brennender Häuser. Stattdessen nahm sein Bericht beispielsweise Fotografien von der Betreuung der Verletzten in der soldatischen Gemeinschaft mit auf, und er schrieb: »Es sind prachtvolle Kerle, einer wie der andere.«[228] Auch der Coverboy der *BIZ* – ob nun tatsächlich Brandstifter oder nicht – erweckte durch seine betont lässige Körperhaltung, den unbekümmerten Schluck während des Gehens, die im Kopfverband signalisierte Unerschütterlichkeit trotz Verwundung sowie das im geschulterten Gewehr generierte Symbol der Angriffs- und Verteidigungsmacht den Eindruck, als hielte er sich selbst für einen »prachtvollen Kerl«.[229]

Die beiden Fotos von Habedanck jedoch, die Soldaten darstellten, wie sie einen Verwundeten stützten (Abb. 78, links) oder trugen (Abb. 78, rechts), waren aus solch einer Perspektive aufgenommen, dass nicht wirklich mehr erkennbar wurde als ein mehr oder weniger schlecht auseinanderzuhaltender Haufen an Soldaten. Auf keiner einzigen Fotografie, auch im restlichen Bildbericht, war ein Gesicht identifizierbar. Der Text blieb ebenso dem Anspruch einer anonymisierten Berichterstattung verhaftet und erwähnte einzelne Soldaten nur unter Nennung der Initialen des Vornamens:

228 *Die Wehrmacht*, 11. Oktober 1939 (3.21), S. 11.
229 Ebd.

Die von Kriegsbeginn bis Ende verbreitete Praxis, anonymisierte Namen zu verwenden, erschien an dieser Stelle, als gebiete es die Ankündigung in der Überschrift, der Bericht zeige eine »gewaltsame Erkundung«, nicht zu sehr ins Detail zu gehen.[230]
Die Fotos der verwundeten Deutschen füllten folglich im Bildbericht eine Stelle, die ebenso von den Deutschen verwundete oder getötete Polen beziehungsweise deren brennende Häuser einnehmen könnten. Die Möglichkeit, zu sterben oder Verletzungen zu erliegen, war in Habedancks Bericht erzählbar, die Möglichkeit, andere zu verletzen oder zu töten, ebenfalls, doch die beigefügten Fotos zeigten all dies nicht. Der soldatische Stolz lag in den Fotografien einmal mehr darin, das Opfer auszuhalten, sein Leben fern der Heimat aufs Spiel zu setzen. Natürlich gehörte dazu, das Leben der Feinde aktiv in Gefahr zu bringen, doch konnte dies nur in entpersonifizierten Ausdrücken wie »Feindabschuss« oder Visualisierungen wie den Strichen an den Schiffen, Flugzeugen oder Panzerrohren symbolisch vermittelt werden, um die klare Grenze zwischen Beschützern und Angreifern, Helden und Gegenspielern, Wohl- und Übeltätern nicht zu verwischen. Die aktive Gewaltausübung, die notwendig in der Kriegsführung war, den Worten »Kampf« wie »Jagd« innewohnte und den visuellen Gesten des Blickens, Zeigens und des Zielens eingeschrieben war, blieb eine nur ungefähr fotografierte Pflicht. Deren Erfüllung rühmte man sich in den Publikationen der Illustrierten nicht zu deutlich – doch war es gerade diese Pflicht, die aber umso deutlicher männliche Arbeit von weiblicher, männlichen Kriegseinsatz von weiblichem und Soldaten von Helferinnen unterschied.

Gewalt anzuwenden, war folglich, gemäß der fotografischen Gesten, eine Aufgabe, mit der man nicht prahlte, für die man sich aber auch nicht verstecken musste. Die Pflicht zur Gewaltanwendung nahmen, so führten die Bildwelten der Illustrierten es vor, deutsche Männer ohne zu murren auf sich und führten sie stattdessen mit Präzision und Perfektion durch, so, wie sie es in der Ausbildung zu ihrem ›Jagdberuf‹ gelernt hatten, einzig und nur dem Schutz der Heimat zuliebe. Gleichzeitig aber fanden sie erst in der Gewaltanwendung zu einer rauschhaften Erfüllung ihres kämpferischen Wesens – der Anblick von Raketen am Himmel, von Feuer und Rauch, der Klang der Kanonen, all das hob laut den Gesten der Illustrierten das Herz des soldatischen Jägers, da es ihm zeigte, dass die Anforderungen an seine Männlichkeit in Gänze mit Bravour und Feuerwerk erfüllt wurden. Auch hier war der Krieg Arbeit, die Arbeit eine Wohltat, der Soldat ein Wohltäter – für sich, seine Kameraden und seine Heimat, selbst dann noch oder gerade dann, wenn er sich selbst schon mit Beginn des Krieges in den verwandelt hatte, den er vorgab zu bekämpfen: den Übeltäter, der es wagte, sich an einer wehrlosen Zivilbevölkerung zu vergreifen.

Denn nicht nur in dem oben zitierten Lied und nicht erst durch eine sich allmählich radikalisierende Berichterstattung gegen Kriegsende wurde in Illustrierten wiederholt darauf verwiesen, welch lustvollen Anblick die Kriegsgewalt bieten könnte. In der *BIZ* vom 21. August 1941 und damit bereits am Ende des zweiten Kriegsjahres etwa fand sich eine Fotografie zweier Männer mit geschultertem Gewehr vor einem

230 *Die Wehrmacht*, 11. Oktober 1939 (3.21), S. 9.



Abb. 79 »Achtung, da oben geht es los!«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung,* 21. August 1941, (50.43), S. 886, Foto: PK Dietrich – Presse-Hoffmann.

im Bildhintergrund brennenden Dorf (Abb. 79). Beide standen in sicherer Entfernung vom Feuer auf einer Brücke und blickten in den Himmel. Einer von beiden trug seinen Stahlhelm auf dem Kopf, der andere aber hatte ihn abgenommen und ließ ihn in seiner Hand baumeln – auch dies zeigte an, dass die beiden Fotografierten im Moment der Aufnahme nichts zu befürchten hatten. Der Bildtitel hingegen nahm den Kampf mit ins Blickfeld und suggerierte, dass das zu Lesende eine mündliche Aussage eines der Soldaten im Foto gewesen sein könnte: »Achtung, da oben geht es los!«[231]

Der Gesichtsausdruck von beiden war entspannt, es schien gar, als zeichnete sich bei dem Unbehelmten ein leichtes Lächeln ab. Offensichtlich hatten die beiden Männer ihre Arbeit erledigt und zum Zeitpunkt der Fotografie eine kleine Verschnaufpause, die sie, so sagte der Bildtitel, dazu nutzten, dem Kampf ihrer Kameraden am Himmel in gelassener bis lässiger Körperhaltung zuzusehen. Die Bildunterschrift erläuterte: »Die beiden Brückenposten halten an und starren in den Himmel. Ueber den brennenden Häusern der Stadt beginnt es plötzlich zu knallen und zu knattern: Ein Luft-

231 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 21. August 1941, (50.43), S. 886.

kampf zwischen einem deutschen Jagdflugzeug und einem Sowjetbomber beginnt.«[232] Die Aufteilung des Bildes nahm ebenfalls die Gleichzeitigkeit von Ruhe und Sturm mit auf. Das untere Drittel des Fotos wurde durch die Brücke und den Weg, auf dem sich die Männer befanden, ausgefüllt. Die Soldaten standen mit beiden Beinen auf hellerem Grau. Das obere Bilddrittel zeigte einen von schwarzen Rauchwolken durchzogenen Bildhintergrund, der eine düstere Stimmung über die Landschaft legte. Die Körper der Soldaten nahmen die unteren beiden Drittel der Hochkant-Fotografie ein, der obere Rand des Helmes des am linken Bildrand stehenden Soldaten wurde in der Verlängerung zu einer Linie, welche die Fotografie die Regeln des Goldenen Schnittes einhalten ließ. Im mittleren Bilddrittel waren im Hintergrund einige Häuser, die vorderen dieser Reihe brannten nicht. Die schwarzen Rauchwolken entstammten demnach einem Feuer, das im Foto nicht auftauchte (Abb. 79).

Damit zeigte die Fotografie ein Kriegsgeschehen, das sowohl zu Land als auch zu Luft sichtbar, aber gleichzeitig in sicherer Entfernung von dem Fotografen und den Fotografierten stattfand. Die an der Fotografie beteiligten Personen waren in diesem Beispiel keine Akteure, sondern Voyeure – und gaben alle drei an, dass sich in der Luft eine lustvolle Spannung abspielte, die den Fotografierten so gefallen habe, dass der Fotograf ihr körperliches Wohlbefinden im Bild festhielt, was die Zeitschrift ihren Leser*innen als beachtenswert zu sehen darbot. Die brennenden Häuser im Hintergrund des Fotos waren folglich nur stimmungstragender Hintergrund zum Lust verschaffenden Anblick des Luftkampfs, der zugleich den Rezipient*innen der Zeitschrift nicht zu sehen gegeben wurde. Auch an dieser Stelle wurde aus der Repräsentation von Fotografie und Sprache eine Geste, die auf den Genuss aufmerksam machte, den der Anblick der Kriegsgewalt den deutschen Männern bot, und auch an dieser Stelle war das ›Sehen‹ der Soldaten ein ansprechendes Motiv für die Illustrierte. Damit aber war nicht, wie im ersten Teil der Arbeit ausführlich dargelegt, der Kampf im Angesicht mit dem Gegner der entscheidende Moment, der ganz gewöhnliche Männer in nationalsozialistische Helden verwandelte – vielmehr erfuhren die Soldaten, deren Haltung als beachtens- und bemerkenswert in veröffentlichten Fotografien zur Schau gestellt wurde, im Anblick der Zerstörung und Vernichtung eine innere, durchaus als lustvoll dargebotene Erhebung. Ein Krieg jedoch, der zum Schutz der Schutzlosen gegen die Bedrohung aufgenommen wurde, da man bereit war, sein Leben für das Überleben der anderen zu opfern, war schon zu Beginn weit von diesem Voyeurismus entfernt. Auf den Wandel der fotografischen Gesten durch die Kontinuität solcher Kriegsberichte soll nun im folgenden Kapitel eingegangen werden.

232 Ebd.

2.3 Kriegsende als Kriegsanfang

In der Bildberichterstattung gegen Kriegsende bis zur Einstellung der Illustrierten tauchten alle bislang in der vorliegenden Arbeit analysierten Bildwelten nahezu unverändert wieder auf:[233] Nach wie vor fanden sich heroisierende Fotografien junger, muskulöser Soldaten, im Porträt mit halb geöffnetem Mund und ernstem Gesichtsausdruck, in vertrautem Zweierverband der Kameradschaft oder als Gruppe, die sich durch autonom agierende Krieger mit jeweils besonderen Fähigkeiten und dem Kampf als vereinendes Ziel zusammensetzte, die jeweils für sich entscheidend zum Krieg beitrügen. Auch im letzten Kriegsjahr wurden Fotografien publiziert, welche die Gesten des Blickens, Zielens und Zeigens solcherart in der Reproduktion vereinten, dass sie von einer durch nichts zu beirrenden Zielsicherheit der Wehrmacht berichteten. Ebenfalls bedeuteten Marschfotografien nach wie vor das Vorwärtsschreiten der deutschen Armee, selbst wenn diese Fotos den Rückzügen der Wehrmacht entstammten.

Oft wurden Siege verkündet, welche die feindliche Überzahl im Gegensatz zum Alleingang eines einzelnen oder weniger deutschen Soldaten setzten. Dies wurde etwa dann im Foto sichtbar, wenn die Gesten des Zeigens auf einen einzelnen Wehrmachtssoldaten neben einer großen Gruppe Kriegsgefangener verwiesen.[234] Auch 1944 reproduzierten Illustrierte Fotografien von Krankenschwestern mit einem Verwundeten in vertrauter Eins-zu-Eins-Betreuung oder Fotos Briefe schreibender Frauen und Soldaten als Zeichen der »Heimat-Front-Verbindung«. Und auch im letzten Kriegsjahr verdeutlichte fotografierte nackte Haut eine Sublimation an der Front vermisster Nähe zur Heimat. Zwischen den Fotografien des Kriegsanfangs und denen vom Kriegsende schien somit zunächst kein Unterschied zu bestehen.[235]

233 Die Zeitschrift *Kamerad Frau* erschien zum letzten Mal am 30. September 1944, *Die Wehrmacht* endete schon einen Monat zuvor, die *BIZ* wurde noch bis zum 29. April 1945 veröffentlicht: *Die Wehrmacht*, 30. August 1944 (8.18); *Kamerad Frau*, Oktober 1944 (2.10); *Berliner Illustrierte Zeitung*, 29. April 1945 (54.17).

234 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 11. Januar 1945 (54.2), S. 16. Dieser Eindruck entsteht bspw. auch in Bezug auf das Titelblatt, das eine Fotografie eines Soldaten zeigte, dessen Gesicht durch das zielende Gewehr vollständig verdeckt war, mit der Überschrift »Er allein vernichtete eine halbe Kompanie«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 6. Januar 1944 (53.1), S. 1, aber ebenso vermitteln diesen Eindruck Fotos von »›Goliath‹ … ein Zwergenpanzer«, dem es, nicht einmal bis zu den Knien der abgebildeten Soldaten reichend, gelänge, die großen Panzer der Gegner im Krieg zu vernichten, bspw. in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 23. März 1944 (53.12), S. 133; oder bei der Fotografie von zwei Soldaten im Bildvordergrund, Rauch und Feuer im Bildhintergrund mit der Überschrift: »Sie warfen sich den Panzern entgegen«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 17. August 1944 (53.33), S. 385. Dazu gehörten weitere Fotos von Mann gegen Panzer in der gleichen Heftausgabe auf S. 388. Ebenso suggerierte dies der Titel »11 Männer, 1676 Luftsiege«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 21. September 1944 (53.38), S. 447.

235 Eva Vieth vertritt hingegen die These, dass sich die Berichterstattung gegen Kriegsende noch einmal gewandelt habe, nachdem sie sich bereits mit Kriegsbeginn durch die einseitige Ausrichtung auf den Soldatenalltag unter weitestgehender Ausblendung des Alltagslebens in der »Heimat« enorm von den Bildwelten vor September 1939 unterschieden habe. So sei einerseits der Rückzug Hitlers aus der Öffentlichkeit entscheidend, andererseits die Kriegslage ausschlaggebend dafür, dass Kriegsverharmlosung nicht mehr glaubhaft gewesen wäre, und ebenfalls

Gleichzeitig aber verwiesen die fotografischen Gesten darauf, dass sich einige der durch die Heroisierung gezogenen Grenzen zwischen Front und Heimat, Mann und Frau, SS und Soldaten durch den Kriegsverlauf verschoben hatten. Gerade weil wesentliche Grundzüge der Bildberichterstattung und ihrer sprachlichen Beigaben kaum Veränderung erfuhren, brachte die Wiederholung des Immer-Gleichen nicht dasselbe wie zu Beginn des Kriegs zum Ausdruck. Vielmehr übertrug sie nun den Gewaltraum der Front, den, wie in Teil I dargelegt wurde, zunächst nur heroisierte Soldaten mit der Profanität des Alltags verwoben, auf die gesamte »Volksgemeinschaft«. Mit einem abschließenden Blick auf Bildwelten der Jahre 1944 und 1945 soll deshalb im folgenden Unterkapitel herausgearbeitet werden, was die in Illustrierten veröffentlichten Fotografien versprachen und wo sich in diesen Versprechen Widersprüche auftaten.

Am 30. August 1944 und damit in der letzten Ausgabe, bevor kriegsbedingt das seit der ersten Ausgabe vom 3. November 1936 bestehende vierzehntägige Erscheinen der illustrierten Zeitschrift *Die Wehrmacht* eingestellt wurde, fand sich beispielsweise eine Fotografie von drei Männern in Marine-Uniform. Sie saßen vor im Hintergrund zu sehenden Bäumen recht entspannt auf dem Boden im Freien (Abb. 80). Zwei der Männer blickten aufmerksam auf den dritten, einer lächelte dabei. Der dritte, der im Halbprofil abgelichtet wurde, gab durch den Schatten auf seinem Gesicht nur wenig zu erkennen.[236] Zu diesem Zeitpunkt hatte die Rote Armee bereits Ostpreußen erreicht, vor allem aber im Sommer 1944 in Belarus, Polen und Litauen der Wehrmacht die größte Niederlage der deutschen Militärgeschichte beigebracht.[237] Rumänien hatte die Fronten gewechselt und kämpfte nun an der Seite der Alliierten,[238] der Luftkrieg über Deutschland brach nicht ab, bei der Bombardierung Magdeburgs am 5. August beispielsweise waren 683 Bewohner*innen ums Leben gekommen, und in den beiden Nächten vor dem 30. August hatten britische Bomber beinahe die gesamte Innenstadt

habe Goebbels seine Strategie geändert und setzte ab 1943 weniger auf Zustimmung, dafür um so mehr auf Angst als treibenden Kriegsfaktor. Vgl. dies.: Die letzte »Volksgemeinschaft«. Das Kriegsende in den Bildern der Illustrierten, in: Jörg Hillmann/John Zimmermann (Hg): *Kriegsende 1945 in Deutschland* (Beiträge zur Militärgeschichte, 55), München 2002, S. 265–286, S. 274. Das Quellenkorpus der vorliegenden Arbeit zeigt hingegen, dass Hitler schon 1940 kaum mehr zu sehen war. Dass im Jahr 1944, wie bereits in den Jahren zuvor, Fotos von ihm in den Ausgaben um seinen Geburtstag herum veröffentlicht wurden, stellte keine Ausnahme oder ein Kennzeichen eines Wandels der visuellen Berichterstattung dar. Von Verharmlosung auch in Bezug auf die Bildberichterstattung zu Kriegsbeginn zu sprechen, greift ebenfalls zu kurz, und auch der Wunsch Goebbels war kaum in der Bildpresse berücksichtigt worden.

236 Die insgesamt vier Fotografien dieser Seite waren von zwei PK-Fotografen aufgenommen worden. Die Angabe lautete wörtlich: »PK-Aufnahmen: Kriegsberichter Tomann (2) Wb. und Böltz (2) Sch.« Damit stammten die beiden Aufnahmen vor und nach dem Einsatz von Kurt Sch. in Verbund mit seinen Kameraden der Marine wahrscheinlich von Tomann und wohl auch das hier erwähnte Foto. Das Porträt von Kurt Sch. und die Aufnahme von ihm mit seiner Tochter stammten vermutlich von Böltz. Bildbericht »Vom Land ins Wasser«, in: *Die Wehrmacht*, 30. August 1944 (8.18), S. 9.

237 Ian Kershaw: *Das Ende. Kampf bis in den Untergang – NS-Deutschland 1944/45*, München 2011, S. 143–144.

238 Ebd., S. 145–146.





Abb. 80 »Vom Land ins Wasser« [Titel Bildbericht], in: *Die Wehrmacht,* 30. August 1944 (8.18), S. 9, Foto: Urh. uneindeutig, entweder Kriegsberichter Tomann oder Böltz.

Abb. 81 »Ein Jagdflieger erzählt« [Titel Bildbericht], in: *Berliner Illustrirte Zeitung,* 28. März 1940 (49.13), S. 284–285, Fotos: PK Spieth – Atlantic.

von Königsberg zerstört.[239] Auch im Westen waren den Alliierten mehrere Vorstöße gelungen. So hatten sie beispielsweise in der Normandie bei Falaise zwischen dem 12. und dem 21. August deutsche Truppen in einer Kesselschlacht geschlagen,[240] französische und US-amerikanische Truppen hatten am 15. August in Südfrankreich ebenso erfolgreich ihre zweite Invasion gestartet, am 17. August kapitulierten die Deutschen in St. Malo, auch Grenoble fiel in die Hände der Alliierten.[241] Am 25. August war der Kampf um Paris begonnen worden, die deutschen Truppen hatten sich kampflos ergeben.[242] Am 28. August hatten die Deutschen in Marseille kapituliert, und einen Tag vor der letzten Ausgabe der *Wehrmacht* hatten französische und amerikanische Truppen ihre Siegesparade in Paris abgehalten.[243]

All das zeigte die Fotografie nicht, stattdessen berichtete auch sie – wie andere Fotografien vor, neben und nach ihr – von dem unermüdlichen, nicht zu bezwingenden, heldenhaften Kampf der deutschen Männer, die furchtlos die größten Gefahren auf

239 Zum Luftkrieg über und gegen Deutschland u. a.: Rolf-Dieter Müller: *Der letzte deutsche Krieg 1939–1945*, Stuttgart 2005, S. 207–216.

240 Kershaw: *Das Ende*, S. 92–94; Robert M. Citino: *The Wehrmacht's Last Stand. The German Campaigns of 1944–1945*, Lawrence/Kansas 2017, S. 266–269.

241 Müller: *Der letzte deutsche Krieg*, S. 260–271.

242 Keegan: *Der Zweite Weltkrieg,* S. 604–608; Kershaw: *Das Ende*, S. 94.

243 Müller: *Der letzte deutsche Krieg*, S. 271; Michael Salewski: *Deutschland und der Zweite Weltkrieg*, Paderborn/München/Wien u. a. 2005, S. 288–289.

sich nähmen. Hierfür wurde, wie in den vorhergehenden Kriegsjahren, eine Fotografie verwendet, die darstellte, wie ein Soldat im Nachhinein von seinen Taten berichtete, signalisiert durch den Blick weiterer Abgebildeter auf die jeweilige Hauptperson im Foto (Abb. 80). Um den Eindruck einer unmittelbaren Nähe der Kamera zum Geschehen zu vermitteln, wurden beim Motiv des Erzählens meist verschiedene im Foto stillgestellte Gesten des Fotografierten zum Verweis auf die erbrachten Heldentaten im Foto verwandt. Die kleine Bildserie von vier zusammengehörenden Fotografien der *BIZ* vom 28. März 1940 versammelte beispielsweise Gesten eines sich offensichtlich mitten im Sprechen befindenden Gesichts (Abb. 81, erste und dritte Fotografie),[244] einen Fingerzeig, der nicht nur den Blick des im Foto Erzählenden, sondern auch seiner ebenfalls fotografierten Zuhörer lenkte (Abb. 81, zweite Fotografie)[245] sowie Handbewegungen, welche die Handlungen, von denen berichtet wurde, mimisch imitierten (Abb. 81, vierte Fotografie).[246]

Die Fotografie in der *Wehrmacht* konzentrierte sich hingegen nicht auf denjenigen, der erzählte, sondern eher auf zwei Soldaten, die ihm zuhörten. Entgegen der im vorherigen Kapitel beschriebenen Tendenz, Wehrmachtssoldaten aktiv, Gegner im Krieg oder deutsche Frauen passiv darzustellen, betonte die Geste dieser Fotografie das passive Zuhören der Soldaten statt das aktive Erzählen.[247] War sie demnach als Kriegsberichterstattung nicht mehr ernst zu nehmen? Zeigte sich die Unglaubwürdigkeit eines erfolgreichen Kriegsverlaufs für die Deutschen in dieser Fotografie daran, dass der Erzählende statt im Fokus der Kamera im Schatten saß und keinerlei aufgeregte Handbewegungen aufwies? War die Berichterstattung an eine Grenze geraten und konnte das anfangs gegebene Versprechen, authentische Dokumente einer denkwürdigen Zeit zu schaffen, nicht eingehalten werden, je weniger Siege und je mehr Niederlagen die Deutschen im Zweiten Weltkrieg verbuchten?

Der bisherige Blick auf das Gesamtkorpus der PK-Fotografien, die in Illustrierten ihren zeitgenössischen Leser*innen dargeboten wurden, hat bereits dargelegt, dass die Fotografien auf Einstellungen und Haltungen der Bevölkerung zum Krieg rekurrierten. Hierüber errichteten sie nicht nur eine Aufmerksamkeits-, sondern auch eine Beziehungsökonomie. Die fotografische Rahmung wurde den NS-Heldenerzählungen und dem daraus resultierenden Abhängigkeitsverhältnis innerhalb einer ab September 1939 und ununterbrochen bis Kriegsende ganz auf den Krieg ausgerichteten gesellschaftlichen Ordnung gegeben – und eben nicht dem Kriegsverlauf. Die Annahme Ian Kershaws, dass der Versuch der Propaganda gescheitert sei, die Bevölkerung zur

244 Ebenso die Fotografien des Erzählens in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 14. August 1941 (50.33), S. 804; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 21. September 1944 (53.38), S. 446–447.

245 Ebenso die Fotografien des Erzählens in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 19. August 1943 (52.33), S. 385.

246 Ebenso die Fotografien des Erzählens in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 14. August 1941 (50.33), S. 804; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 19. September 1940 (49.38), S. 941.

247 Motive vom Zuhören fanden sich bspw. in einer Fotografie, auf welcher der Schauspieler Karl Ludwig Diehl seiner kleinen Tochter gerade etwas sagte, wodurch beide in dieselbe Richtung sahen, sein Mund vom Sprechen bewegt und ihrer geschlossen war, in: *Die junge Dame*, 3. Dezember 1940 (8.49), S. 4.

Kriegsbegeisterung anzustacheln, greift demnach zu kurz.[248] Die Bildwelten der Illustrierten verwiesen vielmehr auf die daraus resultierenden Erfordernisse alltäglicher und sozialer Handlungen.

Daran änderte sich in der Berichterstattung gegen Kriegsende nichts – nur wurde deutlich die Distanz zwischen Front und Heimat aufgehoben. Mit dem Kriegsverlauf verschob sich die relationale Verbindung von Militärischem und Zivilem. Sie veränderte sich von einer über Briefe und anderweitige Post geführten, gedanklichen Verbindung zu häufiger in der Praxis sich vollziehenden tatsächlichen Begegnungen der vormals als homosozial und weit voneinander entfernt liegend illustrierten Räume. Schließlich rückte auch in der fotografischen Berichterstattung die Front der Heimat immer näher, bis sie selbst im Heimatraum zu verorten war. Doch gerade durch diese gleichzeitige räumliche Änderung der Kampfschauplätze fügte die Wiederholung des Immer-Gleichen neue fotografische Gesten in die Bildberichte ein. Die oft auch als Lehrberichte erscheinenden Reportagen verschiedenster Spezialbereiche im Krieg – etwa die SS oder die Sanitäter – wurden durch Bildberichte ersetzt, welche zahlreiche neue Waffen bekanntgaben. Diese Reportagen, etwa zu dem Miniaturpanzer namens »Goliath«[249] oder zum »Einmanntorpedo«, hoben die gewohnte Darlegung professionell ausgebildeter Krieger als Spezialisten ihrer Waffengattung auf, da jeweils darauf verwiesen wurde, wie kinderleicht und eigentlich von jedermann die neuen Waffen zu bedienen seien.[250] Solcherart aber wurde aus dem heroischen Soldaten der Wehrmacht mit spezifischen Aufgaben und Fähigkeiten ein Krieger als Allround-Talent. Seiner Natur gemäß habe er nichts anderes im Sinn, nicht unbedingt siegessicher, dafür aber umso kampferprobter gegen den Feind zu ziehen, in welcher aussichtslosen Lage auch immer er sich befinden möge und zu welcher Waffe auch immer er greife, selbst dann, wenn er die Größe eines Davids im Angesicht eines Goliaths aufweise.[251]

Auch die eingangs erwähnte Fotografie des erzählenden Soldaten mit seinen beiden Zuhörern bot, anstatt von Ereignissen und Kriegsverläufen, Siegen und Niederlagen zu erzählen, in der Bildunterschrift zu der Fotografie eine Lesart an, die jegliche Präzision in Bezug auf beteiligte Personen, Ort und Zeitpunkt der Aufnahme vermied: »Der wohlbehalten vom ersten Einsatz zurückgekehrte Kurt Sch., wohl der erste ›SS-Mann zur See‹, tauscht mit seinen Kameraden, die den gleichen Einsatz gefahren haben, seine noch jungen Erfahrungen aus.«[252] Als Hauptfigur des Bildberichtes wurde damit der in der Fotografie am wenigsten erkennbare Mann am rechten Bildrand bezeichnet. Die anderen beiden, deren Gesichter deutlicher zu sehen waren, wurden zur Allgemeinheit der Kameraden, die ähnliche Erfahrungen wie er machten, und zu

248 Kershaw: How effective?, S. 200–201.

249 Bspw. in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 23. März 1944 (53.12), S. 133.

250 Exemplarisch in: *Die Wehrmacht*, 2. August 1944 (8.16), S. 3; *Die Wehrmacht*, 30. August 1944 (8.18), S. 6–7; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 23. März 1944 (53.12), S. 133; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 29. Juni 1944 (26.53), S. 302–303.

251 Zu einer weiteren, wie der Einmanntorpedo ebenfalls scheinbar gewinnversprechenden neuen Waffe, einem Miniaturpanzer namens Goliath, vgl. *Berliner Illustrierte Zeitung*, 23. März 1944 (53.12), S. 133.

252 *Die Wehrmacht*, 30. August 1944 (8.18), S. 9.

einer Zuhörerschaft seiner Erzählung, die das, wovon er berichtete, aus eigener Erfahrung kannte.

Die Fotografie war Teil eines Bildberichtes mit insgesamt vier Fotos, und jede der vier Bildunterschriften gab an, dass Kurt Sch. zu sehen sei (Abb. 82). Dabei fanden sich, wie beim Schatten auf dem Gesicht, auch in den anderen drei Bildern fotografische Entsprechungen zu der Abkürzung des Nachnamens in den Anfangsbuchstaben. Die Porträtfotografie zeigte Kurt Sch. im Viertelprofil, sein Kopf blickte auf seine Hände, sodass weder Augen noch Mund erkennbar wurden (Abb. 82, erstes Bild). Das Bild kürzte Verweise auf die Individualität solcherart ab, dass einerseits Kurt Sch. für ihn selbst und seinen persönlichen Bekanntenkreis erkennbar bleiben konnte, alle anderen Leser*innen der *Wehrmacht* aber kein präzises Bild seines Gesichtes erhielten. Auch der sprachliche Zusatz blieb in Bezug auf die Persönlichkeit von Kurt Sch. vage:

> Daß die neue deutsche Waffe [der Einmanntorpedo, Anm. VM] […] jedem jungen und mutigen Soldaten die Möglichkeit bietet, mit einem neuartigen Kampfmittel als Einzelkämpfer den Feind anzugreifen, zeigt das Beispiel von Kurt Sch., der bisher der Waffen-SS angehörte und sich in deren Reihen auf vielen Kriegsschauplätzen bewährt hat. Sein Wunsch wurde ihm erfüllt, und Kurt Sch. vertauschte die Uniform der Waffen-SS mit der der Kriegsmarine [.][253]

Die Personen in den Fotografien wurden zunächst zur fotografischen Figuration dessen, was der Text mit »jedem jungen und mutigen Soldaten« umschrieb.[254] Alle hier im Bild Dargestellten waren, wie in den bislang analysierten Soldatenfotos, Stellvertreter der gesamten Wehrmacht. Auch in den noch verbleibenden beiden Fotografien wurde das Gesicht von Kurt Sch. nicht gezeigt. Dies war vielleicht bei derjenigen Fotografie nicht weiter bemerkenswert, welche den Moment zeigte, als sich »die Haube des Trägertorpedos«,[255] so die Bildunterschrift, gerade über seinem Kopf schloss (Abb. 82, zweites Bild). Umso mehr erstaunt die Gesichtslosigkeit bei dem Porträt, das ihn in mit Orden behangenem Dienstanzug der Marine mit seiner kleinen Tochter darstellte (Abb. 82, viertes Bild).

Dabei implizierte die Chronologie der vier Fotos eine ebenfalls chronologisch erzählte Geschichte: Das erste Foto zeigte Kurt Sch., wie er seine Kameradschaft und sein erprobtes Terrain wechselte, indem er, der als Mitglied der Waffen-SS im Kampf ausgebildet worden war, was die von ihm getragene Uniform der Waffen-SS signalisierte, nun den Dienstanzug der Marine in seinen Händen hielt (Abb. 82, erstes Bild). Er übte laut Text für den Einsatz im Krieg »harte Wochen« lang.[256] Dann wurde er, im zweiten Foto für alle Leser*innen der *Wehrmacht* und für die spätere Erinnerung festgehalten, zu seinem ersten Einsatz losgeschickt, in dem »der Kämpfer völlig auf sich gestellt bleibt und seine kleine, aber gefährliche Waffe restlos beherrschen muß«

253 Ebd.
254 Ebd.
255 Ebd.
256 Ebd.

Vom Land ins WASSER

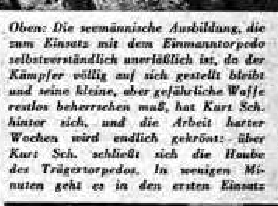
Einer der ersten, der sich im Einsatz mit der neuen Waffe der Kriegsmarine, dem Einmanntorpedo, auszeichnete, war ein Schreibersobergefreiter. Er hatte sich, wie alle seine Kameraden von der neuen Waffe, freiwillig gemeldet. Immerhin gehörte der Schreibersobergefreite der Kriegsmarine an. Daß die neue deutsche Waffe aber jedem jungen und mutigen Soldaten die Möglichkeit bietet, mit einem neuartigen Kampfmittel als Einzelkämpfer den Feind anzugreifen, zeigt das Beispiel von Kurt Sch., der bisher der Waffen-ᛋᛋ angehörte und sich in deren Reihen auf vielen Kriegsschauplätzen bewährt hat. Sein Wunsch wurde ihm erfüllt, und Kurt Sch. vertauschte die Uniform der Waffen-ᛋᛋ mit der der Kriegsmarine







Der wohlbehalten vom ersten Einsatz zurückgekehrte Kurt Sch., wohl der erste „ᛋᛋ-Mann zur See", tauscht mit seinen Kameraden, die den gleichen Einsatz gefahren haben, seine noch jungen Erfahrungen aus



Oben: Die seemännische Ausbildung, die zum Einsatz mit dem Einmanntorpedo selbstverständlich unerläßlich ist, da der Kämpfer völlig auf sich gestellt bleibt und seine kleine, aber gefährliche Waffe restlos beherrschen muß, hat Kurt Sch. hinter sich, und die Arbeit harter Wochen wird endlich gekrönt: über Kurt Sch. schließt sich die Haube des Trägertorpedos. In wenigen Minuten geht es in den ersten Einsatz



Rechts: Das EK I und ein Sonderurlaub in die Heimat sind die sichtbaren Belohnungen für den Erfolg, den Kurt Sch. mit seiner neuen Waffe erzielte. Dem kleinen Töchterchen scheint die Marinebluse des Vaters allerdings noch reichlich merkwürdig vorzukommen

PK-Aufnahmen: Kriegsberichter Tomann (2) Wb. und Böltz (2) Sch.

Abb. 82 »Vom Land ins Wasser« [Titel Bildbericht], in: *Die Wehrmacht*, 30. August 1944 (8.18), S. 9, Fotos: PK Tomann (2), Böltz (2).

(Abb. 82, zweites Bild).[257] Im dritten Foto war er wohlbehalten wieder zurückgekehrt und tauschte mit seinen neuen Kameraden die Erlebnisse aus (Abb. 82, drittes Bild).

Welche Erfahrungen er genau gemacht hatte, das zeigten weder die Fotos noch erwähnte dies der Text, vielmehr verschleierte der im militärischen Jargon übliche Begriff »Einsatz« die konkreten Kriegshandlungen. Im letzten Foto aber wurde auf dem Dienstanzug der Marine das Eiserne Kreuz erster Klasse sichtbar, und der Text fügte hinzu, dass Kurt Sch. für seine Tapferkeit mit einem Sonderurlaub belohnt worden sei. Beleg dafür war im Foto das kleine Kind, das vor ihm und mit dem Rücken zur Kamera stand und seinen Blick auf die von Orden behängte Brust gerichtet hat und in einer Geste danach griff (Abb. 82, viertes Bild).

Die fotografischen Gesten kamen auch hier wieder mehrfach zum Einsatz: Die Gesten Kurt Sch.s verwiesen auf die Austauchbarkeit der Aufgaben innerhalb einer Kriegsgesellschaft, wenn er mit seinen Händen die Uniform der SS mit derjenigen der Marine austauschte (Abb. 82, erstes Bild). Sein im Erzählen geöffneter Mund und sein Lächeln verdeutlichten den Stolz über seine ausgeführten Kriegshandlungen (Abb. 82, drittes und viertes Bild). Der Mann, dessen Hände die Haube des Einmanntorpedos umfassten, repräsentierte mit seiner Geste die Umsicht der nicht Kämpfenden, um den Einsatz der Krieger zu ermöglichen und sicherzustellen (Abb. 82, zweites Bild). Die beiden Zuhörer gaben durch ihre frohe und aufmerksame Mimik zu verstehen, dass die Taten von Kurt Sch. andere einerseits beeindrucken konnten. Andererseits aber signalisierten sie durch den von ihnen ebenfalls getragenen Kampfanzug, dass der Einsatz von Kurt Sch. auch ihrer, also einer von vielen sei und folglich weitere zur Nachahmung anregen könnte (Abb. 82, drittes Bild).

Der Bildbericht mit dem Titel »Vom Land ins Wasser« war damit nur scheinbar auf die Person Kurt Sch. oder den »Einmanntorpedo« als neue, den Leser*innen noch unbekannte Waffe fokussiert. Im Zentrum stand vielmehr nicht nur die Mobilisierung weiterer »Freiwilliger« für die Marine, sondern auch die fotografische Bebilderung des deutschen Mannes im Allgemeinen, dem es nur darum ginge zu kämpfen, mit welcher Waffe auch immer.[258] Die in diesem Bildbericht entwickelte Geste machte die Rezipient*innen darauf aufmerksam, dass jeder von denen, die, obwohl sie jung, männlich und deutsch waren, noch nicht im Krieg gefallen waren und als die Krieger, die sie ihrem angeblichen deutschen Wesen nach seien, ganz ohne Vorerfahrung jede Waffe erfolgreich bedienen könnte. Auch dieser Bildbericht konzentrierte sich folglich auf die Erzählungen von Werte- und Normvorstellungen, Haltungen und Einstellungen, Anforderungen und Bewältigungsstrategien der Reichsbürger*innen durch den Krieg. Handlungen, Personen und Orte waren ihren Kontexten entzogen, stifteten darüber Identifikationspotenziale für die Leser*innen und verwiesen auf Nachahmbarkeit und Wiederholbarkeit des Dargestellten.

257 Ebd.

258 In diesem Sinne gehörte zu der Bildreportage eine weitere, die auf derselben Doppelseite abgedruckt wurde mit dem Titel »Vom Wasser aufs Land«, in: Ebd., S. 8.

In diesem Sinne wiederholte der Bildbericht durchaus, was schon seit Jahren wiederkehrend in illustrierten Zeitschriften zu sehen gegeben wurde: Junge und muskulöse Männer, im Verbund mit ihren Kameraden, zogen gut gelaunt ins Abenteuer, kehrten unversehrt zurück, hatten spannende Erfahrungen gemacht, die erzählenswert waren, und nebenher ein paar Feinde erledigt, die nun keine Gefahr mehr für die Deutschen darstellen konnten. Dabei kam es stets auf jeden Einzelnen als Individuum an. Jeder Mann, jeder Schuss, jede Sekunde und jedes Detail war entscheidend, auch wenn dies nicht spektakulär erscheinen mochte. Die nationalen Zugehörigkeiten der Gegner im Krieg hatten sich verschoben und ebenso die Angaben eines nach völkerrechtlichen Maßstäben geführten Krieges hin zu einem Kampf der guten Wehrmacht gegen böse Banditen, welche die Zivilbevölkerung drangsalierten: Die zuvor mit der Sowjetunion und dem Hitler-Stalin-Pakt in Zusammenhang gebrachte Rote Armee, die an der Grenze in Polen der deutschen Armee freundschaftlich die Hand gereicht hatte und auf ihrem Gebiet denselben Kampf, wie ihn das nationalsozialistische Deutschland führte, auf sich genommen habe,[259] wurde in der Sprache der Illustrierten gegen Kriegsende nahezu ausnahmslos ersetzt durch sogenannte bolschewistische Partisanen, Freischärler oder Verbrecher.[260] Polen gab es in den Illustrierten schon länger nicht mehr, da das Gebiet östlich von Deutschland überwiegend mit »Ostfront« bezeichnet wurde, die durch Schlamm und Partisanen zur Bewährungsprobe soldatischer Männlichkeit aufrief. Frankreich wurde überwiegend unbestimmt »Westen« genannt, und auch hier trieben mittlerweile kriminelle Banden ihr Unwesen.[261] Italien hatte die Fronten von Afrika auf das eigene Land verlagert – was zu einer von den gegnerischen Übeltätern und natürlich nicht von der Wehrmacht mit verursachten Zerstörung des Kulturgutes Monte Cassino geführt habe.[262] Der Krieg war kein Krieg mehr wie noch 1939 und 1940,[263] sondern der Versuch rechtschaffener Deutscher, gegen das Unwesen mächtiger, im Verborgenen agierender und gut miteinander vernetzter, vor allem aber krimineller Feinde vorzugehen.

Nahezu unmerklich verschob sich die Erzählung von Männern, die das Zeug zum Helden hatten, da sie in ihrer jeweiligen Waffengattung jeden einzelnen Handgriff

259 Unter anderem in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 5. Oktober 1939 (48.40), S. 1606–1607; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 18. Januar 1940 (49.3), S. 52–53; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 1. Februar 1940 (49.5), S. 112–113; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 22. Februar 1940 (49.8), S. 166–167; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. März 1940 (49.10), S. 210–211; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 21. März 1940 (49.12), S. 284–285; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 4. April 1940 (49.14), S. 306–307; *Berliner Illustrirte Zeitung*, 11. Juli 1940 (49.28), S. 674–675; *Die Wehrmacht*, 27. März 1940 (4.7), S. 7.

260 Bspw. im Bericht über die »bolschewistischen Banditen im bosnischen Bergland« mit dem Titel »Banditenfriedhof Karst«, in: *Die Wehrmacht*, 1. März 1944 (8.5), S. 5; oder in weiterhin stattfindenden Berichten über die »Bolschewisten«, die als Verbrecher vorgeführt wurden, bspw. in der Fotoreportage »Ein Nonnenkloster: Folterkammer der Bolschewisten«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 1. Juni 1944 (53.22), S. 262.

261 Bspw. in dem Titel »An der Westgrenze« in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 12. Oktober 1944 (53.41), S. 491.

262 Bspw. mit Karte in: *Die Wehrmacht*, 5. Januar 1944 (8.1), S. 6–7. Zu Monte Cassino exemplarisch »Dokument der Barbarei«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 6. Juli 1944 (53.27), S. 316.

263 Vgl. hierzu Kapitel III.1.2. der vorliegenden Arbeit.

perfekt ausführten, zu Männern, die das Zeug zum Helden hatten, da ihnen die Improvisation im Blut liege und eine Waffe schließlich vor allem eine Waffe sei, die man auch ohne Vorerfahrung oder gezielte Ausbildung schon anzuwenden wisse.[264] Hatte zu Kriegsbeginn noch jeder, auf den mit veröffentlichten Fotos in Illustrierten verwiesen wurde und dessen gezielte Wahrnehmung den Rezipient*innen nahegelegt worden war, nach seinen größten Fähigkeiten ein Spezialgebiet perfekt auszufüllen, so lautete die Botschaft der fotografischen Gesten am Kriegsende: Alle müssen alles können, die Unterschiede waren aufzuheben, die SS etwa war auch nicht anders als die Marine, zuletzt aber war auch die Heimat eine Front, die Front aber keine Kriegsfront, sondern das Vorgehen rechtschaffener Deutscher gegen Verbrecher in der ganzen Welt.

Wie im Kampf gegen Kriminelle, bei dem jede einzelne Verhaftung als Erfolg gezählt werden kann, wurde in der Bildberichterstattung zu Kriegsende jeder Schuss auf den Gegner als die eine Tat, auf die es wirklich ankam, ausgegeben.[265] In dem Lehrfilm *Männer gegen Panzer* etwa,[266] der ab Ende 1943 hergestellt wurde, um zunächst den Soldaten, dann aber auch der deutschen Bevölkerung die Angst vor russischen Panzern zu nehmen,[267] wurde gar eine visuell offensichtlich zahlenmäßig weit unterlegene Verteidigung als Angriff bezeichnet. Die Geschichte, die erzählt wurde, begann zwar damit, dass sehr deutlich eine Stellung deutscher Truppen von einer russischen Panzerdivision angegriffen wurde. Die ersten Einstellungen in der Totalen zeigten mehrere Panzer, die sich auf vereinzelte, durch ihre Positionierung im Graben noch kleiner wirkende deutsche Infanterie zubewegten.[268] Dann aber wechselte die Perspektive, und die Erzählung konzentrierte sich wiederholt auf einen Wehrmachtssoldaten, dem es im Alleingang gelang, einen gegnerischen Panzer lahmzulegen und die aussteigende Besatzung zu erschießen.[269] Als einer seiner Kameraden den Panzer dann in Brand setzte, bemerkte die Kommentarstimme: »Der Angriff ist geglückt.«[270]

264 Exemplarisch in dem Bildbericht »Von Geisterhand geführt. Torpedo auf Kettenraupen – ›Goliath‹, der unbemannte Zwergenpanzer«, in: *Die Wehrmacht*, 29. März 1944 (8.7), S. 2–3. Auch zivile Menschen verfügten über diese Fähigkeit in den Bildberichten, wie etwa die Fotoreportage »Berlin improvisiert« vorführte: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 10. August 1944 (32.53), S. 382–383.

265 So zeigte etwa ein Titelblatt der *BIZ* die von PK Lysiak aufgenommene Fotografie eines Auges, davor ein Fadenkreuz sowie in klein der Schatten eines Flugzeuges und dazu die Überschrift: »Die ›heiße Sekunde‹ « in: *Berliner Illustrirte Zeitung*, 4. Januar 1945 (54.1), S. 1.

266 *Männer gegen Panzer. Ein Film von der Ausbildung der Truppe*, D 1943/1944, 35 mm, Schwarzweiß, 14 min, BArch Berlin Lichterfelde.

267 Barbara Heinrich-Polte/Jan Kindler (MHM)/Helge Siegert/Andreas Weber (Arbeitsgruppe des BArch-Filmarchiv Berlin): *Regie und Regiment. Deutschland und das Militär in dokumentarischen Filmen von 1914*–1989, Berlin 2010, S. 21.

268 *Männer gegen Panzer*, Min. 00:21–1:40.

269 Wie auch in den Illustrierten ist in diesem Lehrfilm die Grenze zwischen Dokumentation und Fiktion fließend, sodass nicht deutlich wurde, wann und ob es sich überhaupt um Filmszenen oder Aufnahmen der PK-Filmberichterstatter von der Front handelte. Ebd., Min. 1:40–8:30.

270 Ebd., Min. 7:13.

Doch blieb die zu sehende Stärke des gegnerischen Angriffs visuell offensichtlich, da sich in Illustrierten solche Fotos mehrten, die ausgebrannte deutsche Städte zeigten.[271] Der Grundton kritisierte den Luftkrieg über Deutschland als einen Krieg gegen die wehrlose Zivilbevölkerung und ähnelte den Berichten aus vorheriger Zeit, welche die Verbrechen der Polen und Bolschewisten gegenüber der jeweiligen Zivilbevölkerung herausstellen sollten.[272] Die Bildsprachen aber erinnerten an Fotografien aus der Zeit des sogenannten Blitzkrieges über London – und damit an Bildwelten von durch deutsche Angriffe zerstörte Städte.[273] Auch wenn einzelne Fotos und Bildberichte den Vormarsch deutscher Truppen suggerierten, fügten sich Fotoreportagen und Bildberichte ein, die darauf verwiesen, dass sich die Front in die Heimat verlagert hatte.[274]

Denn ebenfalls mehrten sich Fotografien davon, wie deutsche Frauen in der Heimat zu Fuß ihr Haus verließen, um der nahe liegenden Front zu Hilfe zu eilen (Abb. 83).[275] Der aus zwei Fotos und einer Zeichnung bestehende kurze Bericht mit dem Titel »Ein Frontdorf sorgt für seine Beschützer« kann dies exemplarisch veranschaulichen. Die Zeichnung links von Hicks, im Stil der stets die letzte Seite der *BIZ* füllenden karikaturistischen Zeichnungen gehalten, stellte einen vom Himmel kopfüber herabstürzenden Engel dar. Die Bildunterschrift erklärte die runde Haube auf seinem Kopf, die beiden mit großen Schrauben verschlossenen Gegenstände in seiner Hand und den hautengen Anzug zu Kennzeichen einer U-Boot-Besatzung: »›Aha! W. U. W.!‹ (Wasserdichter U-Boots-Weihnachtsengel).«[276] Damit aber wurden die Männer der Marine zu Engeln erklärt, da sie bereit seien, auch an Weihnachten 1944 noch die Heimat zu retten. Die beiden PK-Fotos stammten von SS-Kriegsberichter Büschel und hoben zweimal Frauen mit Essen in der Hand ins Zentrum der Wahrnehmung. In der mittleren Fotografie waren vier Frauen in schnellem Schritt und mit lächelnden Mündern fotografiert worden (Abb. 83, Mitte), in der rechts reproduzierten Aufnahme reichte eine Frau einem Soldaten, der eine Panzerfaust geschultert hat, eine Schüssel aus dem Fenster (Abb. 83, rechts).

Der Kurzbericht erinnerte demnach an diejenigen Fotografien, die eine jubelnde Bevölkerung in den eroberten Gebieten gegenüber einer siegreich einziehenden Wehrmacht dargestellt hatten – meist symbolhaft im Foto durch Frauen visualisiert, die den Soldaten Blumen, Essen oder Getränke anboten.[277] Deutsche Frauen in der Heimat allerdings vollzogen in den fotografierten Gesten keinen Dank an Befreier: Sie

271 Bspw. Köln, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 16. November 1944 (53.46), S. 542–543 oder München, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 7. Dezember 1944 (53.49), S. 578–579.

272 Vgl. hierzu Kapitel II.1. und III.1.1. der vorliegenden Arbeit.

273 Exemplarisch in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 23. Januar 1941 (50.4), S. 89; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 23. Januar 1941 (50.4), S. 90–91; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 13. Februar 1941 (50.7), S. 170–171; *Die Wehrmacht*, 12. April 1944 (8.8), S. 6–7.

274 *Berliner Illustrierte Zeitung,* 16. November 1944 (53.46), S. 542–543.

275 Bspw. in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 24. August 1944 (53.34), S. 407; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 9. November 1944 (45.53), S. 530.

276 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 21. Dezember 1944 (51.53), S. 602.

277 Exemplarisch in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 4. September 1941 (50.35), S. 950; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 18. September 1941 (50.38), S. 980–981; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 7. Januar



Abb. 83 »Ein Frontdorf sorgt für seine Beschützer« [Titel Bildbericht], in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 21. Dezember 1944 (51.53), S. 602, Zeichnung: Hicks, Fotos: SS-Kriegsberichter Büschel.

reichten weder den Soldaten Blumen, noch standen sie jubelnd am Straßenrand wie die Volksdeutschen oder die Bevölkerung der besetzten Gebiete noch zu Kriegsbeginn.[278] In diesen Fotografien und der Zeichnung wurde der Krieg nicht als präventiver Angriffskrieg dargestellt, den die Männer als Schutz für ihre eigenen, aber auch die volksdeutschen Frauen fremder Länder ausübten,[279] sondern als Verteidigungskrieg zum Selbstschutz repräsentiert, der teilweise direkt vor der eigenen Haustür stattfand. Denn die ebenfalls im Vorherigen bereits erwähnten Reportagen über Banden und Banditen festigten ein Bild des Feindes, das Panik auslösen konnte, sollte dieser in die Heimat der Deutschen gelangen – und wäre, das suggerierten ebenfalls die fotografischen Gesten, nicht gleichzeitig die Front in die Heimat verlegt worden. Die Rückzüge der Wehrmacht wurden folglich in der fotografischen Darstellung zu einem notwendigen Vormarsch, damit die deutschen Männer ihrem Schutzauftrag nachkommen konnten. Auch gegen Kriegsende wurden, wie in Teil II dieser Arbeit dargelegt wurde, Opferfotografien bewusst in Szene gesetzt, um zu heldenhafter Gegenwehr aufzurufen und den Angriff der Deutschen auf ihre Feinde zu verschleiern und zu legitimieren.

Beispielsweise dienten drei Fotografien von SS-Kriegsberichter Falkowski, Müller und dem Kriegsberichter Keimer des Fotoberichtes »Wo Bolschewisten eindringen:

1943 (52.1), S. 1; *Die junge Dame*, 21. Oktober 1941 (9.32), S. 2; *Die Wehrmacht*, 9. Oktober 1940 (4.21), S. 29. Vgl. hierzu ausführlicher Kapitel III.1.2.

278 Exemplarisch in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 2. Oktober 1941 (50.40), S. 1026.

279 Vgl. hierzu Kapitel II.1.



Abb. 84 »Wo Bolschewisten eindringen: Mord!« [Titel Bildbericht], in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 9. November 1944 (53.45), S. 531, Fotos: SS-Kriegsberichter Falkowski, Müller, Kriegsberichter Keiner – Transocean.

Mord!«[280] in der *BIZ* vom 9. November 1944 dem Ausweis gegnerischer Verbrechen, was der Text noch einmal betonte (Abb. 84). Diese Fotos verdeutlichten allerdings die Radikalisierung des Kriegs im Vergleich zu dem Foto, das darstellte, wie Ordnungspolizisten Frauen und Kleinkindern halfen, über einen Stacheldraht zu steigen (Abb. 24). Sie berichteten von einem heute als »Massaker von Nemmersdorf« bekannten Ereignis um den 21. Oktober 1944 (heute Majakowskoje, Russland), von dem zeitgenössisch auch in anderen Medien wie etwa der Wochenschau berichtet worden war.[281] »Kindesmörder« stand unter dem Porträtfoto eines in Vogelperspektive aufgenommenen, auf dem Boden liegenden Mädchens mit geschlossenen Augen und blutiger Nase. Perspektive und Ausschnitt stellten Spuren der Gewalt, die im Gesicht des Kindes sichtbar waren, ins Zentrum der Aufnahme. Der Fotograf blickte stehend von oben herab auf sein Motiv, den Betrachter*innen wurde über den Ausschnitt kein Abstand zu dem ermöglicht, was zu sehen gegeben wurde. Dazu folgte eine Erläuterung, die wie der Bildtitel nicht bezeichnete, was zu sehen war, sondern was über das Dargebotene assoziiert werden sollte: »Im Raum südöstlich Gumbinnen konnten die Bolschewisten vorübergehend eindringen. Sofort setzte systematischer Terror ein. Selbst kleine Kinder wurden durch Kopfschüsse aus nächster Entfernung hingemordet.«[282]

Mit »Räuber« war das mittlere Bild betitelt, das ein Auto im Bildhintergrund zeigte, dessen Türen weit geöffnet waren, sowie im Bildvordergrund zahlreiche auf der Straße

280 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 9. November 1944 (53.45), S. 531.
281 Kershaw: *Das Ende*, S. 533.
282 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 9. November 1944 (53.45), S. 531.

angehäufte und durcheinander gewühlte Gegenstände. Auch der Kopf des Mädchens war durch die Publikation in der *BIZ* auf das mittlere Foto hin ausgerichtet, wodurch die fotografische Geste erneut den Abstand zwischen Betrachter*in und Mädchen verringerte. Der Text erklärte, was beim Anblick des Durcheinanders gedacht werden sollte, selbst wenn das Foto keinerlei Hinweise auf die Täterschaft oder Ursache des fotografierten Geschehens geben konnte: »Ein zur Abfahrt bereitstehender Treck wurde von den Sowjetbanditen völlig ausgeraubt, was ihnen nicht brauchbar erschien, das verstreuten sie über die Straße. So fanden es unsere Truppen, als sie den Mordbrennern die Ortschaften im Gegenstoß wieder entrissen.«[283]

»Frauenschänder« hieß die spiegelbildlich auf das Foto des Mädchens Bezug nehmende Porträtfotografie einer liegenden Frau mit einem ganz, einem halb geschlossenen Auge, blutiger Nase und blutigem Mund, ebenfalls in Vogelperspektive aufgenommen. Auch ihr Blick war Richtung mittlere Fotografie ausgerichtet, auch hier stand der Fotograf über ihr und richtete sein Objektiv auf ihren blutigen Kopf, auch hier war der Ausschnitt eng auf das Gesicht begrenzt und wurde kein Abstand zur im Gesicht sichtbaren Gewalt angeboten. Und auch dieser dazugehörige Text benannte, was das Foto nicht zeigte: »Frauen und Mädchen wurden von vertierten Bolschewisten vergewaltigt und grausig abgeschlachtet. Ueber 60 Opfer dieses Terrors wurden festgestellt. Wehrmacht und Volkssturm werden die Antwort geben.«[284] Das Zusammenspiel von Gezeigtem und Nicht-Gezeigtem, im Text aber Gesagtem wurde über die Distanzlosigkeit zu einem hetzerischen Aufruf, denn mit »Volkssturm« waren explizit keine Soldaten, sondern die zivilen Männer aufgefordert, das im Text genannte Geschehen zu rächen.[285]

Deutlich wurden durch solch aufrührerische Bildberichte aber die Rückzüge deutscher Truppen zu einem Vorteil, und mehr als deutlich wurden die heimkehrenden deutschen Soldaten innerhalb des Reiches dazu aufgefordert, weiterzukämpfen für ihre Frauen und Kinder. Der zuvor im Text benannte Sieg der Deutschen gegen den Feind in »Gumbinnen« (heute Kaliningrader Gebiet) wurde durch die Erwähnung des sogenannten Volkssturms, der die männliche Bevölkerung im Reich zum Kampf gegen den Feind verpflichten sollte,[286] auf das Deutsche Reich übertragen. Die Zukunftsform, »Wehrmacht und Volkssturm werden die Antwort geben«,[287] machte deutlich, dass die hier gezeigte Gewalt dazu aufrief, andere Feinde auch präventiv zu schlagen, noch bevor sie Verbrechen wie die Gezeigten verüben konnten, und zwar von jedem Mann, ob Soldat oder nicht, jung oder alt. Letztlich erinnerte diese Formulierung an diejenige zu Kriegsbeginn, Deutschland begegnete der Gewalt der Polen nun ebenfalls mit Gewalt. Die Fotografien geplünderter Autos, eines blutenden Mädchens und einer blutenden Frau mit je geschlossenen Augen waren nur auf den ersten

283 Ebd.

284 Ebd.

285 Alastair Noble: The People's Levy. The Volkssturm and Popular Mobilisation in Eastern Germany 1944–45, in: *Journal of Strategic Studies* 24 (2001) H. 1, S. 165–187.

286 Ebd.

287 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 9. November 1944 (53.45), S. 531.

Blick Fotografien, die Gewaltverbrechen dokumentierten. Die fotografische Geste war hier vielmehr eine Geste der Hetze und rief ganz explizit alle deutschen Männer zur Gewalt gegen zum Feind erklärte Menschen auf. Denn die ebenfalls in dieser Arbeit analysierten gruppenbezogenen Zuschreibungen kamen auch hier ins Spiel: Hatte ein sowjetischer Soldat eine deutsche Frau geschändet und ermordet, reichte dies als Grund, mit fotografischen Gesten in Illustrierten dazu aufzurufen, sich an allen Feinden im Sinne der Vergeltung zu rächen – und damit weiteren potenziellen Taten vorzubeugen.

Das Freund-Feind-Schema blieb bis zum Kriegsende im eigentlichen Sinne ein Freund-Frau-Feind-Schema. Hierbei wurde die Gewalt der Gegner zwar herausgestellt, die von den eigenen Truppen ausgeübte Gewalt aber erschien umso gerechtfertigter, auch oder gerade wenn sie nur auf einen Verdacht, ein Vorurteil oder eine vorschnelle Annahme hin ausgeführt wurde. Die Fotos, welche die Gegner im Krieg als Übeltäter zeigten,[288] riefen deutsche Männer ganz explizit dazu auf, selbst zu Tätern zu werden – ohne Letzteres im Foto tatsächlich vorzuführen.

So, wie der Krieg in den Illustrierten begann, so endete er dort letztlich wieder: mit einer Berichterstattung, die den Kriegsfeind zum kriminellen Täter erklärte, der deutsche Frauen und Kinder zu seinen Opfern machte und gegen den im Sinne der Notwehr jedes Mittel recht sei. Nur hatten sich die Bildsprachen radikalisiert. Wie bei den im vorhergehenden Kapitel besprochenen Fotografien der Opfer der sowjetischen Geheimpolizei zeigten auch diese Fotos sichtbare Spuren der Gewalt,[289] diesmal aber an als deutsch ausgewiesenen Körpern, die sich innerhalb des Reichsgebietes befanden. Auch diese Fotos konnten affizieren, auch die Bilder geschändeter Frauen riefen wie die oben analysierte Bildreportage »Die Welt in Aufruhr |weil Deutschland sein Recht verlangte«[290] zu Helden auf, die gegen das geschehene Unrecht vorgehen und zukünftiges Leiden dadurch verhindern sollten.[291] 1944 galt für die NS-Propaganda wie 1939: Vergriff sich ein Fremder an einer deutschen Frau, dann sollten alle seine Volksgenossen die Rache der deutschen Männer fürchten. Auch hier kam es auf eine einzelne Tat eines einzelnen Menschen an, wofür alle seiner Nation zur Rechenschaft gezogen werden sollten, da dies scheinbar ausreichen könne, halb Europa zum Feind zu erklären und einen deutschen Eroberungs- und Vernichtungskrieg, auch im Nachhinein, zu rechtfertigen.

Kein Wunder also, dass im Jahr 1944 nach wie vor heroisierende Fotografien in Illustrierten reproduziert wurden, und kein Wunder, dass der dargelegte Heldenblick – ein ernstes Gesicht mit einem leicht offen stehenden Mund – auch Jugendlichen, die gegen Kriegsende noch eingezogen wurden, zu Helden stilisierte (Abb. 85, Abb. 86). In der Fotografie von SS-Kriegsberichterstatter Grönert, die am 17. August 1944 in der *BIZ* abgedruckt wurde, verdeutlichte die fotografische Geste, dass der Krieg im Allgemeinen, der Kampf im Speziellen und die tödliche Vernichtung der Feinde im

288 Vgl. hierzu auch Kapitel III.1 der vorliegenden Arbeit.
289 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 17. Juli 1941 (50.29), S. 765.
290 *Berliner Illustrirte Zeitung*, 7. September 1939 (48.36), S. 1482–1487.
291 Vgl. hierzu Teil II der vorliegenden Arbeit.







Abb. 85 »Sanitäter nach vorn!«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 30. Juli 1942 (51.30), S. 423, Foto: SS-Kriegsberichter Augustin – Presse-Bild-Zentrale.

Abb. 86 »Zäh und entschlossen«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung,* 17. August 1944 (53.33), S. 388, Foto: SS-Kriegsberichter Grönert.

Abb. 87 »Er war Kugelfang vor dem Sowjet-Bunker«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung,* 7. August 1941 (50.32), S. 835, Foto: Urh. uneindeutig.

Besonderen zu Gefühlen der Dankbarkeit, Erleichterung, Freude, des Stolzes und der inneren Erhebung bei den Betrachter*innen führen sollten. Im Verbund mit dem Bildmotiv galt dies auch, wenn der Krieger im Foto ein Jugendlicher und damit fast noch ein Kind war (Abb. 86).

Die Mimik des Fotografierten konnte mit den offen stehenden Mündern anderer Heldenfotos (Abb. 85) ebenfalls als Ausdruck der Erschöpfung, Müdigkeit, Angespanntheit, Abgeschlagenheit, von Ärger, Wut, Zweifel, Unsicherheit, Angst und vielem mehr angesehen werden. Auch seine angespannte Körperhaltung war mit der anderer Heldengesten vergleichbar: Der leicht über ein angewinkeltes und ein kniendes Bein nach vorne gebeugte Oberkörper sowie die Art, das Gewehr zu halten, deuteten an, dass er jeden Moment aufstehen und zielen könnte (Abb. 86; Abb. 85). Auch er schien die große Aufgabe deutscher Männer durch die weltgeschichtliche Bedeutung ihrer Kämpfe im Krieg erfasst zu haben und ausfüllen zu wollen. Selbst wenn im Blick des Porträtierten seitens der Betrachter*innen eine Kriegsmüdigkeit gesehen wurde, so konnte dies ebenso seinen dennoch geleisteten Einsatz unterstreichen, sich selbst in Zeiten der Erschöpfung – und trotz seiner Jugendlichkeit – an der militärischen Verteidigung aktiv zu beteiligen.

Durch die Bildunterschrift aber wurde seine Fotografie mit in den vorhergegangenen Jahren publizierten Fotos von Kindern und Jugendlichen in Zusammenhang gebracht, die gerade durch das im Foto aufscheinende, nahezu kindliche, höchstens aber jugendliche Alter zum Beweis russischer Grausamkeiten werden sollten (Abb. 87). Nach dem Bildtitel »Zäh und entschlossen«[292] der Fotografie des jungen Wehrmachtssoldaten war jedenfalls folgende Bildunterschrift zu lesen: »Schulter an Schulter mit den alten Kameraden kämpfen die jungen. Der gleiche Kampfgeist beseelt sie, mit

292 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 17. August 1944 (53.33), S. 388.

derselben Härte stemmen sie sich dem Ansturm der bolschewistischen Massen entgegen.«[293] Der Grund, der hier im Text angegeben wurde, warum junge Wehrmachtssoldaten den alten, erfahrenen Kämpfern an Bedeutung in nichts nachstünden, sei ihre innere Einstellung. Sie bestünde darin, sich nicht von einer feindlichen Übermacht beeindrucken zu lassen und sich, selbst wenn dies den eigenen Tod bedeutete und die »Massen« nicht aufhalten könnte, ihnen in den Weg stellten. Der Unterschied zum Bildtitel der in diffamierender Absicht reproduzierten Fotografie eines am Arm verletzten Jungen war aber nur noch gering: »Er war Kugelfang vor dem Sowjet-Bunker.«[294]

Die Fotos zeigten ebenso das Versprechen nationalsozialistischer Ideologie, Ungerechtigkeiten und Verbrechen in der Welt zu verhindern, wie auch das, was dieselbe Ideologie als Gegenmittel vorschlug: mit nicht zu rechtfertigender Gewalt auch gegen Unschuldige vorzugehen, da die Gewalt selbst das Ziel war und nicht das Mittel zum Zweck. Um die Grausamkeit der Gegner, Kinder und Jugendliche im Militär einzusetzen, zu verhindern, müssten eigene Jugendliche eingezogen werden. Um Verbrechen gegen die Zivilbevölkerung zu sühnen, wurde die gegnerische Zivilbevölkerung angegriffen. Da Gegner im Krieg als Verbrecher statt gegnerische Soldaten vorgeführt wurden, rechtfertigte dies einen Umgang, der sich nicht um das gängige Kriegsrecht zum Schutz Kriegsgefangener kümmern musste. Und da Helden als liminale Figuren im Gegensatz zu den Gewöhnlichen eine Sphäre berührten, die dem Profanen entgegengesetzt war, und da diese Sphäre den Gewaltraum darstellte, setzte sich Gewalt selbst an die Stelle des Sakralen.

Somit war vom Reiz des Heroischen durch die nicht endende Wiederholung des heroischen Bildmotivs, das auch in Fotografien von Jugendlichen in Uniform zur Verwendung kam, und durch den im selben Sinne nicht endenden Krieg nur noch die Pflicht übrig geblieben, zur Not unumwunden zu den Mitteln zu greifen, die man ursprünglich vorgab zu bekämpfen. Innerhalb der Bildwelten aber blieb die fotografische Geste, die auf eine selbstlose Aufopferung deutscher Männer verwies, bis zum Ende erhalten, da ja auch weiterhin auf von den Übeltätern bedrohte Opfer verwiesen werden konnte. Der Sieg war von Anfang an nicht entscheidend. Unbezwingbar zu sein, bedeutete in den Illustrierten vielmehr, nicht davon abzulassen, denjenigen, die zu Feinden erklärt wurden, mit Gewalt zu begegnen. Nach wie vor blieb das in Illustrierten erscheinende Heldentum ein Wahrnehmungs- und Handlungsmuster. Doch immer radikaler verwoben die fotografischen Gesten Figurationen des Helden, des Opfers und des Täters in der Figur des Wehrmachtssoldaten miteinander. Hierauf soll nun in der Zusammenführung der fotografischen Gesten auf Täter noch einmal abschließend eingegangen werden.

293 Ebd.
294 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 7. August 1941 (50.32), S. 835.

3 Schlussfolgerungen. Heldentum als Ordnungsmuster

Fotografische Gesten, die auf Täterkonfigurationen zeigten, zeichneten zusammengenommen ein Bild des Heldentums als Ordnungsmuster einer NS-Gemeinschaft, das nun abschließend in einer Zusammenführung der fotografischen Gesten auf der Ebene der Zeitgenoss*innen potenziell bekannten Bildwelten in den Illustrierten skizziert wird. Den gesamten Zeitraum des Krieges über repräsentierten Fotografien geschundener und getöteter Körper Gewaltopfer der Gegner. Sie riefen die Rezipient*innen auf, sich heldenhaft – das heißt mit Gewalt – zur Wehr zu setzen gegen diejenigen, die Unschuldige zu Opfern gemacht hätten. Die fotografischen Gesten wiesen allerdings, und das ist entscheidend, auf keine konkreten Taten, Täter, Tatzeiten oder Tatorte hin. Vielmehr diente das, worauf mit den Fotografien gezeigt wurde, dazu, durch gruppenbezogene Zuschreibungen die Gewalt, welche von Deutschen verübt wurde, nicht nur zu rechtfertigen, sondern gar einzufordern. Relevant hierbei war, dass mit fortschreitenden Kriegsjahren zusehends weniger gegnerische Armeen in den Fotos erschienen, diese vielmehr durch fotografische und sprachliche Kriminalisierung zu Verbrechern stilisiert wurden.

Die Berichterstattung vom Ostfeldzug unterschied sich zwar von der des Westfeldzuges, indem bei Letzterem vor allem erzählt wurde, dass die dort ansässige Bevölkerung ihrem eigentlichen Wesen entsprechend unter deutsche Herrschaft gelangt sei. Weder Frankreich noch die nordischen Staaten waren den Illustrierten gemäß Gegner im Krieg im eigentlichen Sinn. Sie wurden vielmehr als zu besetzende Gebiete vorgeführt, die darüber dem Einfluss der britischen Propaganda entrissen werden sollten. Denn Briten hätten die Bewohner*innen der Länder des Westens und Nordens verführt und verblendet, da sie selbst zu feige zum Kämpfen und als erfahrene Kolonialmacht stets auf der Suche nach neuem Kanonenfutter gewesen seien.[295] Sie schlössen Freundschaften und Bündnisse nur ab, um die eigenen Männer nicht in den Tod zu schicken.[296] Letztlich stand auch hier eine Verbrecherfigur in der Erzählung hinter allen Kämpfen: die des Auftraggebers, der seine Auftragsmörder zu lenken verstünde.

Die fotografischen Gesten konstruierten gegensätzlich markierte Gemeinschaften. Auf der einen Seite stand eine scheinbar ideale, da mitmenschliche und angeblich den Wert jede*r Einzelnen schätzende Gemeinschaft der Deutschen. Ihr gegenübergestellt waren die Gemeinschaften der Briten, Juden oder US-Amerikaner, die entweder eitel, selbstbezogen und egoistisch handelten, oder die der Bolschewisten, aber auch der Juden, für die das einzelne Leben keinen Wert habe. Einzelne Taten der Gegner konnten zu Gewalt gegen alle weiteren zu Feinden erkorenen Menschen aufrufen. Durch die Entkonkretisierung war nicht mehr relevant, ob die von deutscher Gewalt Bedrohten

295 Bspw. bei der eine Doppelseite umfassenden Zeichnung mit dem Titel »Der ›erfolgreiche‹ Rückzug der Engländer aus Dünkirchen«, in: *Die Wehrmacht,* 19. Juni 1940 (4.13), S. 10–11; ebenso: *Die Wehrmacht*, 17. Januar 1940 (4.2), S. 3–4.

296 Exemplarisch in dem Bildbericht »Der Dolchstoß in den Rücken des Freundes. Englands Überfall auf die französische Flotte«, in: *Die Wehrmacht*, 17. Juli 1940, (4.15), S. 24; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 20. Juli 1944 (53.29), S. 338.

tatsächlich die ihnen vorgeworfenen Taten begingen oder nicht; es reichte die Vermutung aus, dass sie die Taten begehen könnten. Damit aber führte Heldentum als Handlungs- und Beziehungsmuster dazu, denjenigen, die nicht zur Volksgemeinschaft zählten, das Recht auf das Leben abzusprechen.

Die Illustrierten schafften kontinuierlich eine Erzählung, die dem Antisemitismus, dem Antibolschewismus und der Antiplutokratie der NS-Ideologie entsprach und mit individuellen Beziehungsgestaltungen verband: Eine schwache und wehrlose Zivilbevölkerung, auf die meist mit Fotos einer den Wehrmachtssoldaten zujubelnden Menschenmenge aufmerksam gemacht wurde, würde von den Gegnern im Krieg als Übeltätern bedroht und dabei – zumal im Krieg – angegriffen. Weniger, um geschehenes Unrecht zu sühnen, als vielmehr, um zukünftiges von vornherein und auch nur auf einen Verdacht hin zu verhindern, zogen die Wehrmachtssoldaten in den Krieg gegen sie. Als Wohltäter der Menschheit erschienen sie in den Illustrierten freundlich, durchaus attraktiv, fröhlich singend, marschierend oder zum Kampf bereit. Da überwiegend die Soldaten der Achsenmächte als scheinbar sichtlich zugängliche, sympathische Mitmenschen in den Fotografien inszeniert wurden, stifteten die Fotos Identifikationspotenzial. Dahinter steckte eine Aufforderung, auch schon zu Kriegsbeginn, es ihnen gleich zu tun und in den Kampf zu ziehen. Gegen Kriegsende tauchten immer jüngere Soldaten und ebenfalls der sogenannte Volkssturm in den Fotografien auf.[297] Somit gelangten auffallend alte sowie auffallend junge bewaffnete Menschen als Kämpfer gegen das Böse in die fotografischen Bildwelten. Auch sie kennzeichnete der in Bezug auf Soldaten entwickelte Heldenblick, der sowohl entschlossen als auch verzweifelt wirken konnte. Die Identifikationsmöglichkeiten weiteten sich hierüber aus. Am Ende war jeder Mann, ob jung oder alt, militärisch oder zivil, dazu aufgefordert, mit kriegerischen Mitteln gegen den Feind zu ziehen.

Wie im Unterkapitel über die Straftäter dargelegt wurde, verwiesen die wiederholt stattgefundenen Großpropagandaaktionen auf eine psychologische Kriegsführung gegen die eigene Bevölkerung. Da die Einrichtung der Propagandakompanien explizit als vierte Waffe im Krieg gedacht worden war, waren schließlich die in deutschen Illustrierten reproduzierten PK-Fotos auch als Munition für die eigene Bevölkerung angelegt. Die fotografischen Gesten konstituierten das Bild einer deutschen Gesellschaft, in welcher über moralisierendes Freund-Frau-Feind-Denken nicht nur das Eigene und das Fremde, sondern auch die persönlich nahestehenden Mitmenschen in Gut und Böse eingeteilt werden konnten. Dies war als entscheidend für die Kriegsführung ausgelegt worden – denn hier galt als böse, wer gegen den Krieg war. Die Konstatierung von Gewalt- und Schuldzusammenhängen der gesamten deutschen Bevölkerung, die der Heroisierung der Wehrmacht inhärent war, war die Waffe der psychologischen Kriegsführung.

297 Bspw. mit dem Verweis: »Auch Frauen und Mädchen schließen sich freiwillig den Kolonnen der Männer an«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 24. August 1944 (53.34), S. 407; oder zu »Jagdstaffeln« des Volkssturms inklusive einer Abbildung des Soldbuchs, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 1. Februar 1945 (54.5), S. 52.

Menschen im Landesinneren, welche die Erzählung der Illustrierten nicht übernahmen, stattdessen den Erfolg dieser soldatischen Heldentaten anzweifelten und aufgrund dessen als Angeklagte vor den Volksgerichtshof geführt wurden, erschienen jedoch nicht in den Illustrierten. Da noch vor Kriegsbeginn Fotos von deutschen Gefangenen, etwa in den Bildberichten über die Konzentrationslager,[298] publiziert worden waren, ist diese Lücke ab Kriegsbeginn bemerkenswert. Sie schaffte Widersprüche innerhalb der in den Illustrierten vorgeführten Erzählungen, gerade weil die Arbeit des Volksgerichtshofes darauf ausgelegt war, dass ihre Urteile als drakonische Strafen der Abschreckung dienten und demnach notwendigerweise in der Bevölkerung bekannt gegeben wurden.[299] Doch gab es hier eine relevante Unterscheidung der noch vor Kriegsbeginn inhaftierten und in Konzentrationslager verschleppten Menschen und denjenigen, die der Volksgerichtshof verurteilte: Erstere waren der nationalsozialistischen Denkweise nach offensichtliche Gegner. Letztere konnten keineswegs pauschal als Gegner des sogenannten Dritten Reiches bezeichnet werden. Nicht selten waren die Verurteilten der nationalsozialistischen Gesinnung nicht abgeneigt. Wer vor einem Kriegsende warnte, aus dem die Deutschen erneut als Verlierer hervorgehen könnten, war nicht zwangsläufig ein Gegner des Nationalsozialismus, schätzte lediglich die Lage im Krieg kritisch ein.

Die in den Urteilsbegründungen des Volksgerichtshofes zutage getretene Logik bestand im Grunde genommen weniger darin, dass die Propagierung eines scheinbar erfolgreich verlaufenden Krieges negiert worden war, sondern vielmehr darin, dass das auf Abhängigkeit beruhende Verhältnis zwischen heroisierten Soldaten und einer auf die Soldaten angewiesene Zivilbevölkerung verletzt worden war. Das Urteil der »Wehrkraftzersetzung« zielte darauf, dass die Aussagen, aufgrund derer die Verurteilten vor den Volksgerichtshof geführt worden waren, eine bedingungslose Unterstützung der »Heimatfront« für einen bedingungslos bis zum letzten Ende zu führenden Krieg in Gefahr brachten. Die Begründung bezog sich in diesem Sinne auf die Dolchstoßlegende, wonach die Verurteilten den Kriegern in den Rücken gefallen seien.

Vor allem also, da fotografische Gesten auf Einstellungen, Haltungen und auszuführende Handlungen zum und im Krieg abzielten, die sein sollten, und damit zur Grundlage von idealen Beziehungsformen wurden, zeigten sie zu Kriegszeiten verstärkt das, was nicht sein sollte, nicht. Dies aber machte aus den NS-Heldenerzählungen ein Terrorinstrument, da, wer anstatt von Heldentaten der Wehrmacht zu erzählen, Zweifel oder Kritik an der Situation im Zweiten Weltkrieg anbrachte, mit der Todesstrafe bedroht werden konnte. Auch das Nicht-Zeigen war folglich eine Geste. Identifikation mit denjenigen, die sich der sogenannten Wehrkraftzersetzung schuldig machten, wurde unmöglich gemacht, tauchten sie nicht als Menschen im Foto auf, die ebenfalls an Nachbarn, Eltern oder Freunde erinnern könnten.[300]

298 Sybil Milton: Die Konzentrationslager der dreißiger Jahre im Bild der in- und ausländischen Presse, in: Ulrich Herbert/Karin Orth/Christoph Dieckmann (Hg.): *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager – Entwicklung und Struktur* (Bd. 1), Göttingen 1998, S. 135–147.

299 Lauf: Propaganda im Namen des deutschen Volkes, S. 94.

300 Diesen Hinweis verdanke ich Anna Nedlin-Lehrer.

Nicht gezeigt wurde also, wer oder was nicht existieren sollte – und gerade hier wird die Brutalität deutlich, dass Jüdinnen und Juden kaum bis gar nicht in den Illustrierten repräsentiert wurden. Die wenigen Berichte, die in den analysierten Zeitschriften auf das Judentum Bezug nahmen, stellten ihren angeblichen Egoismus ins Zentrum und verwiesen gleichzeitig auf ihre Schwäche, wodurch sich diese fotografischen Gesten einerseits mit denen auf die Jagd in Verbindung bringen ließen, andererseits eklatant von denen auf beispielsweise Briten, die ja durchaus und oft in den Illustrierten in Fotos visuell in Erscheinung traten, unterschieden. Die Techniken der Entkonkretisierung traf in Bezug auf das Judentum ebenfalls in besonders grausamer Weise zu, da einerseits »jüdisch« als Adjektiv mit allen Feinden gleichgesetzt wurde, andererseits die Taten der anderen auch verstärkt zu Verfolgungen und Ermordungen der Jüdinnen und Juden führen konnte. Doch im Gegensatz zu den anderen Feinden zielten nationalsozialistische Vernichtungspläne unterschiedslos auf alle Jüdinnen und Juden gleichermaßen, was gleichzeitig keine Meldung in der Presse wert war. Heldentum als Ordnungsmuster war über die Entkonkretisierung und das Nicht-Zeigen der fotografischen Gesten derer, die nicht sein sollten, damit auch ideologischer Teil der Verfolgung und Ermordung der europäischen Jüdinnen und Juden.

Fotografische Gesten zeigten, wie in Zeitschriften, die keine NSDAP-Blätter waren, der Antisemitismus dennoch zum Vorschein kam, vor allem aber, wie sehr er durch die Gegenüberstellung von egoistischen oder kollektivistischen Beziehungsformen zum als deutsches Ideal ausgegebenen Beziehungsmuster, in dem sowohl der Wert des Einzelnen als auch der Gemeinschaft gleichermaßen berücksichtigt werde, in persönliche Alltagserfahrungen über propagierte Abhängigkeitsverhältnisse und Schuldzusammenhänge eingewoben werden konnte. Sie trafen aber keine Aussagen zur Ermordung von ungefähr sechs Millionen Jüdinnen und Juden durch deutsche Täter. Denn deutsche Männer wurden als Wohltäter vorgeführt, selbst wenn die fotografischen Gesten Widersprüche produzierten, die deutsche Verbrechen erkennen ließen. Feinde hingegen wurden betont als kriminalisierte Täter in den Illustrierten mit Fotografien vorgeführt. Dies war einer ideologischen Einstellung geschuldet, die Tätern das Recht zu leben absprach, und damit auch denjenigen, denen zukünftige Taten unterstellt wurden. Dass es mehr um Unterstellungen als um Tatsachen ging, machten ebenfalls die fotografischen Gesten deutlich: Verbrechen, so die Aussagen der Bildberichte, die Fotos der Gegner beinhalteten, ließen sich stets an verkniffenen Gesichtern erkennen sowie an Körperhaltungen, welche eine passive Unterlegenheit gegenüber der in Fotos meist aktiv dargestellten Wehrmacht betonten.

Gerade in Bezug auf die verkniffenen Gesichtsausdrücke der männlichen Feinde zeigten sich Fotos deutscher Frauen, deren freundliche Natürlichkeit von den fotografischen Gesten betont wurde, als ihr Gegenbild. Doch wiesen in der Hervorhebung passiven ›Gesehen-Werdens‹ beide Motivgruppen Gemeinsamkeiten auf. Deutsche Soldaten sahen aktiv, und damit verbanden die fotografischen Gesten soldatisches Sehen mit ihren Fähigkeiten als Krieger und mit ihrer heroisch gezeichneten Männlichkeit. Fotos deutscher Frauen betonten wie die Fotos von Kriegsgefangenen Attribute des Gesehen-Werdens. Kriegsgefangene wurden durch eine somit vollzogene

fotografische, durchaus eher subtile und dennoch wahrnehmbare Effeminisierung nicht nur als Übeltäter dargestellt, sondern durch die zeitgenössische Bildsprache als Kontrastfiguren zu deutschen Soldaten visuell ihrer Männlichkeit beraubt.

Der deutsche Körper jedoch erschien in den deutschen Illustrierten zwischen 1939 und 1945 als Sinnbild des Guten, und in diesem Sinne stand die Inszenierung einer ganz auf den männlichen Helden ausgerichteten gesellschaftlichen Ordnung im Vordergrund der Bildberichte. Die während des Kriegs verstärkten Grenzen zwischen zwei in den Fotos homosozial vorgeführten Räumen einer weiblichen Heimat und einer männlichen Front betonte, wie dargelegt wurde, die »Gleichzeitigkeit von Gleichheits- und Differenzdiskursen«[301] der Geschlechter. Die in der fotografischen Inszenierung unterschiedene aktive, aber vor Gewalt beschützte Weiblichkeit von aktiv Gewalt aufsuchender Männlichkeit brach auch dann nicht ab, als die Front und die Heimat sich räumlich wieder vereint hatten. Fotos von Frauen in Hosen waren kein Zeugnis weiblicher Emanzipation durch die Übernahme männlicher Aufgaben im Krieg. Vielmehr verdeutlichten sie die gedankliche Trennung der »Volksgemeinschaft« in homosozial getrennte Räume mit klarer Aufgabenverteilung, die vor allem durch die Abwesenheit zahlreicher Männer und nicht durch Gleichberechtigung zustande kam.[302] Die weibliche Bevölkerung übernahm die Arbeit, die männliche Bevölkerung den Kampf.

Damit aber unterlag die Vorführung der nationalsozialistischen Gemeinschaft einer sich verselbständigenden Radikalisierung: Das Gesamtbild eines sogenannten Volkes, dessen Männer allesamt uneigennützige Krieger seien, war gegen Kriegsende auch auf die zivile männliche Bevölkerung ausgeweitet worden. Die Darstellung der neuen Waffen und die Auflösung der Grenzen zwischen den einzelnen Waffengattungen, die mit der Gleichzeitigkeit von Fotografieren und Kämpfen der Propagandakompanie-Mitglieder bereits angelegt worden war,[303] diente ebenfalls dazu vorzuführen, dass alle deutschen Männer, ob jung oder alt, bereit und fähig gewesen seien, sich mit Gewalt gegen jedweden Feind zu wenden, auch wenn der Feind der Schwächere sein sollte.

Heldenerzählungen brachten mit sich, dass mit der Erhöhung der Helden die Bedrohung durch Gegner verstärkt wurde. Dies führte dazu, dass der kriegerische Dienst am Volk, so die Botschaft der Propaganda, als eine zu erfüllende Pflicht für alle erschien. Somit übertrug sich die bereits vor 1933 entwickelte Ideologie einzelner Kampfbünde wie etwa der SA in der Berichterstattung zum Krieg in den für die vorliegende Arbeit analysierten Zeitschriften auf die gesamte Gesellschaft – inklusive der Vorstellung von strikt voneinander zu trennenden Räumen der Weiblichkeit und der Männlichkeit sowie einer eingeforderten Brutalität gegen die anderen, auch gegen Schwächere. In dem Kapitel, das die Inszenierung der Wohltäter als Übeltäter darlegt, wurde gezeigt, dass bereits ab Herbst 1939 Bildberichte veröffentlicht wurden, welche den Angriff der Wehrmacht auf die polnische Zivilbevölkerung als körperlich berau-

301 Maubach: »Volksgemeinschaft« als Geschlechtergemeinschaft, S. 258.

302 In der *Jungen Dame* tauchten Fotos, auf denen Frauen Hosen trugen, sehr früh auf, etwa im Bildbericht zu »Ruth, die 18jährige, fährt schwere Lastzüge!«, in: *Die junge Dame*, 26. Dezember 1939 (7.52), S. 4.

303 Vgl. hierzu Kapitel I.2. der vorliegenden Arbeit.

schenden Akt darstellten.[304] In diesen fotografischen Gesten aber verwandelte erst der Angriff und nicht etwa die Verteidigung den Mann zu einem Helden. Dieser Angriff galt verstärkt in den letzten beiden Kriegsjahren in den Fotoillustrierten denjenigen, die über gruppenbezogene Zuschreibungen als das zu vernichtende Böse gebrandmarkt wurden – und nicht einem Kampf nach militärischen Regeln in einem gemäß gängigen Kriegsrecht geführten Krieg.

Auch dem Teil III der vorliegenden Arbeit lag die Frage zugrunde, was die Fotografien in Bezug auf die nationalsozialistische Ideologie versprachen und welche Widersprüche sich auftaten. Der scheinbare Kampf gegen das Böse erwies sich hier als höheres Ziel, das deutsche Männer zur Vernichtung eines durch gruppenbezogene Zuschreibungen ausgemachten Feindes aufrief. Allerdings wurde das, was diesem Feind zugesprochen wurde, nämlich unrechtmäßige Gewalt gegen die Zivilbevölkerung und Mord, in den Bildberichten teilweise ganz offiziell gegen ihn selbst angewandt. Auch die wiederholt den Fotografien beigestellte Metapher der »Jagd« verdeutlichte dies. Obwohl die Beteiligung der Wehrmacht an den Verbrechen gegenüber der jüdischen Bevölkerung, mit dem Ziel, sie zu vernichten, nicht offengelegt wurde, wurden deutsche Soldaten in den Fotos als die Täter sichtbar, die sie vorgeblich bekämpften.

In Bezug auf die fotografischen Gesten auf das Ideal einer deutschen »Volksgemeinschaft«, in der alle wertvoll seien und es keine Hierarchie mehr gebe, taten sich weitere Widersprüche auf: Zu keinem Zeitpunkt erhielt der tatsächliche Ausgang des Krieges in den fotografischen Berichten eine größere Relevanz. Zeitgenössische Heroismen verwiesen stattdessen darauf, dass die Zugehörigkeit zum Guten oder zum Bösen eines jeden einzelnen Mitglieds der »Volksgemeinschaft« auf dem Spiel stand. Anders gesagt: Da die Front in den letzten Kriegsjahren verstärkt in der Heimat lag, ginge jeder Mann, selbst wenn er eigentlich zu jung oder zu alt war, aus einem Kampf gegen den Feind als Held hervor, ohne dass dies zwangsläufig zu einem Sieg der Wehrmacht führen müsste. Siege, Ehrabzeichen, Orden – all dies konnte, wie zu Beginn erläutert wurde, auch gegen Kriegsende zusätzlich zur Zertifizierung des Heldenstatus beitragen, wie auch der Körper noch immer unversehrt, mit MG-Patronen als Schmuck behangen, nackt, uniformiert, verwundet oder tot sein konnte.

Doch errichtete Heldentum als Ausdruck relationaler Beziehungen zwischen den Gewöhnlichen und denjenigen, die als außerordentlich erschienen, Richtlinien für die Ordnung und den Alltag, die sich auf den heroisierten soldatischen Mann als herausgehobenen Fixpunkt der Idee einer »Volksgemeinschaft« bezogen. Als verbindendes Element wirkte der Gedanke einer auf Gedeih und Verderb aufeinander angewiesenen Schicksalsgemeinschaft von Heimat und Front. Somit zeigten die fotografischen Gesten auf eine Rhetorik der »Volksgemeinschaft« als Versuch, Gesellschaft als auf Abhängigkeiten beruhende Schicksalsgemeinschaft erscheinen zu lassen. Das Wahrnehmungsmuster des Heroischen wurde nicht nur in Bezug auf Beziehungsfragen, sondern auch in der Skizzierung einer idealen, deutlich aber von Hierarchien gekenn-

304 Vgl. hierzu ausführlich Kapitel III.2.2 der vorliegenden Arbeit.

zeichneten »Volksgemeinschaft« eine Pflicht zur emotionalen Abhängigkeit, die durch Gewalt gegen zu Feinden erklärte Menschen am Leben gehalten wurde.

Somit blieben auch gegen Kriegsende Opferfotografien hilfreich, um sogar die Rückzüge der Wehrmacht als aktive Verteidigung fotografisch in Szene zu setzen. Bedrohte der Feind Frau und Kind in ihrem eigenen Heim, wie Fotografien bombardierter deutscher Städte und von der fußläufig erreichbaren Front in deutschen Dörfern betonten, war die Rückkehr der Soldaten ins Deutsche Reich kein Rückzug, sondern – wie auch 1939 – ein Marsch vorwärts gegen den Feind. Selbst die Niederlage im Krieg erschien solcherart als Chance, eine scheinbare Wohltat begehen zu können. Die in Illustrierten veröffentlichten Fotografien verheimlichten dementsprechend keineswegs, dass der Kriegsverlauf sich zusehends auf deutsches Gebiet verlagerte – davon konnte durchaus erzählt werden.

Die fotografischen Gesten aber führten vor, *wie* davon erzählt werden sollte: Auch gegen Kriegsende noch wurde betont, über welch opferbereite Handlungen die deutschen Krieger verfügten, die ja nichts anderes im Sinn hätten, als das Wohl der Heimat zu verteidigen, selbst wenn dies den eigenen Tod bedeutete. Im Wandel der fotografischen Gesten vom ersten bis zum letzten Kriegsjahr, einerseits durch geänderte Lesarten gleicher Bildästhetik durch den Fortgang des Krieges, andererseits durch sich radikalisierende Bildberichte, zeigte sich: Die Inhalte der Rechtfertigung des Angriffs blieben auch am Kriegsende bestehen. Die dazugehörigen Fotografien von Männern in Uniform mit ihren Waffen, in kameradschaftlicher Gemeinschaft, voller Ernst und Anstrengung und ganzem körperlichen Einsatz im Bild als Kämpfer fotografisch festgehalten, wurden gerade darüber zu einer Rechtfertigung gleichzeitig der Rückzüge wie auch der verübten Gewaltverbrechen, die bis 1945 anhielten.[305]

305 Auch die sogenannte Politik der verbrannten Erde wurde in Bildberichten vorgeführt, etwa in: »Nichts darf dem Feinde nützen!«, *Berliner Illustrierte Zeitung,* 16. November 1944 (53.46), S. 550.

Schlussbetrachtungen
Fotografischer Stillstand im Wandel des Krieges

Aufgeblättert in alten Zeitschriften aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs fand sich überwiegend dies:[1] Ein scheinbar undurchdringliches Nebeneinander sich wiederholender Fotografien von jungen, durchaus sympathisch wirkenden Männern in Wehrmachtsuniform, sanft und freundlich lächelnden Krankenschwestern, bunten Modeseiten, knapp bekleideten jungen Frauen am Badesee oder begeistert mit Waffen Hantierenden. Statt eine Evidenz des Geschehenen zu bieten, bleiben die Fotografien zunächst verschlossen, hat man den Zugang nicht, der sie zum Sprechen zu bringen vermag. Jede einzelne Fotografie bietet unzählbar viele Möglichkeiten an, sie wahrzunehmen, zu lesen, einzuordnen und zu verstehen.

Doch Fotografien sind Gesten des Zeigens. Wie der Finger, der in eine bestimmte Richtung gestreckt wird, lenken Fotos Blicke und repräsentieren nicht nur das, was sie abbilden, sie verweisen auch darauf und machen so auf das von ihnen Gezeigte aufmerksam. Indem Fotos Bewegungen im Bild stillstellen, unterbrechen sie diese und machen aus ihnen ein Kommunikationsmittel für diejenigen, welche die Fotos betrachten – das ist die erste Ebene der fotografischen Geste. Die zweite Ebene der fotografischen Geste ist das Foto selbst: Wie ein Rahmen um ein Bild hebt das Foto das, was es zeigt, als bedeutsam hervor, als sagte es seinen Betrachter*innen: Schau mal, das ist wichtig! Doch auch die Art und Weise, wie das Foto gezeigt wird, ist eine Geste des Zeigens und damit die dritte Ebene der fotografischen Geste. So machen auch illustrierte Zeitschriften auf die in ihnen publizierten Fotos aufmerksam, und erst auf dieser Ebene werden Bildunterschriften, Titel der Fotoreportagen und begleitende Texte relevant – vor allem aber auch die anderen Fotos, die nebenan auf derselben Seite, in derselben Heftausgabe oder auch, und dies zielt auf die vierte Ebene der fotografischen Geste, insgesamt zeitgenössisch veröffentlicht werden beziehungsweise zuvor veröffentlicht wurden, aber bekannt sind.

Die fotografischen Gesten in deutschen Illustrierten zur Zeit des Zweiten Weltkriegs markierten den Soldaten als Helden und ließen selbst die Fotos, die keinen

1 Die Formulierung dieses Satzes ist an folgende Kürzestgeschichte angelehnt: »Aufgeblättert in einer alten Zeitschrift dies: Vor schwarzuniformierten Schatten im Hintergrund das starre Antlitz eines jungen Mannes, auf der Brust das Zeichen der Auserwähltheit des Volkes – den Schlachtviehstempel –, hungerdörr und verlegen lächelnd: als schäme er sich seines Zustands, den das Foto auf immer zeigt. Seine Hinterlassenschaft: eine Handvoll Asche, zu der er gemacht ward und die auf dieser Erde lastet unaufhebbar.« Günter Kunert: Seit dem 42. Jahr des Jahrhunderts, in: Ders.: *Tagträume. Prosa,* München 1964, S. 27.

deutschen Mann in Uniform beinhalteten, in Abhängigkeit zu ihm erscheinen. Der heroisierte Soldat gab augenfällig die Richtung an und verwandelte die Multiperspektivität der Einzelfotografien in eine Offenkundigkeit dessen, was gesehen werden sollte. Gerade da Fotografien Gesten des Zeigens sind, war Zeitgenoss*innen zu jedem Zeitpunkt möglich zu erkennen, was sie in den Fotos sehen sollten und welche Widersprüche damit auftraten. Somit konnten auch sie eine reflektierende Distanz zu den Heldengesten in den Fotos und Illustrierten einnehmen. Durch die Heroisierung entstand zwar zunächst eine scheinbar eindeutig gelenkte Lesart, doch zeigten sich genau hierdurch paradoxe Anforderungen an jede*n Einzelne*n sowie Aushandlungsprozesse unklar gewordener Grenzen in der sozialen Wirklichkeit.

Grundsätzlich verfügte das Personal der Fotos über Körper, Gesichter, Geschlechter, soziale Zugehörigkeiten und manchmal auch individuelle Namen. Alle Fotografierten standen in Interaktion, und ihre jeweiligen Handlungen stellten innerhalb der Bildwelten explizit Reaktionen auf die anderen dar, so wie sie selbst Erwiderungen, Nachahmungen und Ähnliches hervorriefen.[2] Doch waren genau deswegen die Figuren im Foto nicht mehr die Menschen, die fotografiert wurden. Auf der Ebene der Bildwelten, die Zeitgenoss*innen bekannt sein konnten, begegneten sich vielmehr Helden, Täter und Opfer, aber auch Verehrerinnen, Ehefrauen, Krankenschwestern, Partisanen und Kriminalisierte in einem Relationsgeflecht. Sie wurden zu »Figuren des *boundary work* […], da sich in ihnen Diskurse zu Wert- und Normvorstellungen spezifischer Gesellschaften einerseits verdichte[te]n und sie als liminale Figuren andererseits über den profanen Bereich des Alltäglichen«[3] auf den Bereich einer gewünschten Zukunft verwiesen. Anders gesagt: Helden gibt es nicht per se, Helden werden gemacht und damit auch alle anderen Figuren des in den Bildwelten vorgeführten Relationsgeflechts. Die fotografische Heroisierung der Wehrmachtssoldaten diente in diesem Sinn dazu, existierende Ideale der gesamten nationalsozialistischen Gesellschaft zu verkörpern.

Entgegen der Rhetorik der Propaganda war kein Wehrmachtssoldat ontologisch ein Held. Indem aber der Soldat in dem Foto, das eine visuelle Erzählung über ihn darstellte, als heroischer Kämpfer erschien, wurde aus dem Augenschein eine soziale Tatsache, zu der man sich positionieren musste. Wert- und Normvorstellungen der nationalsozialistischen »Volksgemeinschaft« verdichteten sich in der Wertung des Soldaten durch den Kampf als eine Attribuierung des Heroischen, welche strenggenommen gar nicht fotografiert, nur über fotografische Gesten assoziiert werden konnte. Und dennoch: Erst wenn der Kampf der Soldaten in die nationalsozialistische Kriegsfotografie eingeschrieben wurde, etwa über die fotografischen Gesten des leicht offen stehenden Mundes, des Blickes auf anderes als die Kamera, der Unschärfe, des Schnappschusscharakters oder der Augenhöhe der Fotografen mit den Soldaten, verwandelten sich die Soldaten in Helden.

2 Gölz: Imaginary Field, S. 27; siehe auch ders.: Typologisches Feld des Heroischen, S. 1.
3 Ebd.

Helden entfalteten darüber Relevanz für die soziale Wirklichkeit, da sie erst durch die Existenz der Fotos anderen Menschen als Helden erscheinen konnten. Damit mussten jedoch nicht die Kämpfe als die Momente fotografiert worden sein, von denen Walter von Reichenau, der für seine Beteiligung an der Ermordung der Jüdinnen und Juden in der Nachkriegszeit bekannt gewordene Befehlshaber der 6. Armee,[4] annahm: »In solchen Augenblicken ist es ihm [dem Soldaten] vergönnt, – und das ist vielleicht das tiefste Geheimnis des Soldatentums – einmal die enge Bahn des Irdischen zu verlassen und ›mit dem Scheitel die Sterne zu berühren‹.«[5] Vielmehr verwandelte die fotografische Geste die Männer in Helden auch dann, wenn kein Kampf zu sehen war. Schrieb sich etwa der Tod des Fotografen ein in sein »letztes Bild«, war der Tod weiterhin nicht sichtbar, erhöhte aber den Status aller PK-Fotos, in unmittelbarer Nähe zur Kriegsgewalt entstanden zu sein. Als Berührungsreliquien, die durch Heldenhand, also von den PK-Fotografen, gefertigt wurden, brachten die Fotos folglich Spuren der Kämpfe auch denjenigen nahe, die nicht teil daran hatten – und dies kennzeichnete die fünfte und letzte Ebene der fotografischen Geste, die auf die Repräsentation der Urheber*innen der Fotos verwies.

Indem Heldenfiguren in den Worten von Reichenaus das »Irdische« und die »Sterne«[6] durch ihre liminale Stellung in Verbindung brachten, schrieben sie in die Erzählungen der Gesellschaft jenen Bereich mit ein, der unberührbar, unveränderbar, durch höhere Mächte bestimmt sei und sich dem Einfluss jedes Einzelnen entziehe.[7] Heldenfiguren errichten folglich, wie dies Olmo Gölz darlegt, innerhalb der in den Erzählungen über sie repräsentierten Gesellschaft eine Ebene, die aufgrund ihrer Sakralisierung schwer angezweifelt werden kann.[8] Diese Ebene des nicht zu Hinterfragenden, des nicht wirklich im Foto mehr Darstellbaren, der Bereich also, den allein der heroisierte Wehrmachtssoldat kannte, die nicht-heroisierten Figuren der Erzählung aber nicht mehr erreichten, war zur Zeit des Nationalsozialismus ein »Gewaltraum« (Barberowski). Dieser zeigte sich in den Fotografien gleichzeitig als mythische, entfernte Ebene des Versprechens, was der Nationalsozialismus war, und damit als das innere Wesen der Ideologie.

Dieses auf Gewaltausübung fixierte soldatische Heldentum war vor dem Überfall auf Polen in der sogenannten Kampfzeit mit dem SA-Mann und durch den Rekurs auf den Frontsoldaten des Ersten Weltkriegs als »politischer Soldat« vorgezeichnet gewesen.[9] Die Verbindung von Gewalt und Männlichkeit, durch die seit Kriegsbeginn alle Männer wehrfähigen Alters auf heroisches Soldatentum verpflichtet wurden, wurde in den fotografischen Gesten der deutschen Illustrierten allmählich bis Kriegsende hin auf die gesamte NS-Gesellschaft übertragen. Noch vor dem sogenannten

4 Johannes Hürter: *Hitlers Heerführer. Die deutschen Oberbefehlshaber im Krieg gegen die Sowjetunion 1941/42* (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, 66), München 2006, S. 576.
5 *Soldatenantlitz*, hg. v. Reichenau, S. 5. Vgl. hierzu auch Kapitel I.2.1. der vorliegenden Arbeit.
6 Ebd.
7 Vgl. Gölz: Imaginary Field, S. 30.
8 Ebd.
9 Hensch: Erster Weltkrieg und Kampfzeit, S. 341.

Volkssturm waren hierfür in einzelnen Bildberichten zunächst Heldentum und Weiblichkeit verbunden worden: Auch Frauen waren heldenhafte Unterstützerinnen. Um vor diesem Hintergrund das Heldentum der wehrfähigen Männer weiterhin aufrechterhalten zu können, blieb die männliche Gewalttat als Kern des nationalsozialistischen Heldentums übrig; zumal vermehrt Frauen der Kriegsgewalt als Opfer erlagen. Die Bedeutung der Soldaten wurde über diese konkurrierenden Erzählungen nicht abgeschwächt, sondern im relationalen Gefüge des Heroischen sogar noch gestärkt.

So zeichnete deutsche Soldaten in den Gesten der Illustrierten im Gegensatz zu deutschen nicht verfolgten Frauen aus, dass sie aktiv den Gegner suchten und ihm den Tod brachten, ungeachtet der Gefahr, selbst zu sterben, die sich erhöhte, je heroischer sich der einzelne Soldat verhielt. Dies zeigte sich vor allem bei den Mitgliedern der PK, deren Waffen Kampf und Berichterstattung gleichermaßen waren und deren besonders hohe Sterblichkeit sie in besonderer Weise als Helden erschienen ließ. Frauen hingegen wurden zwar beispielsweise als Flakhelferinnen bei der Wehrmacht eingesetzt, doch wurde in den Illustrierten stets betont, dass ihr Einsatzgebiet hinter der Front und damit innerhalb des Deutschen Reiches lag.

Von Anfang bis Ende des Kriegs zeigten die Fotografien Frauen in jeweils Männer unterstützenden Handlungen, und dies beinhaltete nicht nur, nackte Haut in den Bildern für die Front zu zeigen, sondern etwa auch den Dienst in der Kriegsindustrie. Denn das Opfer, das die Soldaten erbrachten, fern der Heimat und fern deutscher Frauen zu sein, affizierte und rief zu Haltungen und Handlungen derjenigen auf, welche durch die fotografischen Gesten vom Heldentum der Männer erfuhren: Je größer die Gewalt und das erbrachte Opfer an der Front, umso stärker sollte die Dankbarkeit, umso engagierter sollten die unterstützenden Handlungen der Heimat ausfallen.

In den letzten beiden Kriegsjahren wurden Frauen seltener als hilflose, jugendliche Schönheiten, die einen Retter brauchten, dafür umso mehr als selbstständige und produktive Arbeiterinnen vor allem der Rüstungsindustrie fotografiert. Von der »Sehnsucht nach Zerstörung« und der »Sehnsucht nach dem Tod«[10] mit einem romantischen Beigeschmack als Attribute des soldatischen Antlitzes war in den Fotografien, die um 1944 in den Illustrierten zu einer Veröffentlichung kamen, ebenfalls wenig zu sehen. Auch die Lust, welche zum Zeitpunkt des Überfalls der Wehrmacht auf Polen in den Illustrierten mit dem Anblick der Vernichtung verbunden werden konnte, erschien in den allerletzten Ausgaben der Illustrierten, bevor sie kriegsbedingt eingestellt wurden, nicht mehr.

Nach wie vor blieb *er* im Gegensatz zu *ihr* zwar ein Held – doch war hier die Konnotation des Heroischen nicht zwangsläufig mit Positivem verbunden. Deutlich wurde etwa darauf hingewiesen, dass das Verhalten so mancher deutscher Soldaten deutschen Frauen gegenüber zu wünschen übrig ließe. Hier, so referierte zumindest die Zeitschrift *Kamerad Frau,* behielten die Frauen, unter anderem durch ihren ebenfalls wertzuschätzenden Kriegseinsatz, sich das Recht vor, sich, wenn es sein musste, auch auf männliche, also in der klischeehaften Gleichsetzung der Illustrierten durchaus

10 Friedländer: *Kitsch und Tod*, S. 79.

ruppige Art zur Wehr zu setzen. Der im zweiten Teil dieser Arbeit noch als schmerzhaft in den Illustrierten dargestellte Verzicht beider Geschlechter auf Liebe und Erotik wurde mit der Auflösung homosozialer Räume durch die Verlagerung der Front in die Heimat zu einem einforderbaren Recht, das mitunter aktiv verteidigt werden durfte.

Auch andere Vorzeichen hatten sich am Kriegsende verschoben: Als Frau vom männlich-soldatischen Heldentum ausgeschlossen zu sein, erhöhte die Chance zu überleben mit zusehends näher rückender Front und dem Luftkrieg gegen Deutschland nicht mehr. Am Ende blieb vom Glanz nationalsozialistischen Heldentums nicht viel übrig. Nur noch die von Männern verübte Gewalt konnte als Argument angebracht werden, um die patriarchale Stellung in der Beziehung zu Frauen zu sichern, denn von der Kriegsgewalt waren 1944 spätestens alle bedroht. Diejenigen Erfahrungen aber, in denen Männer selbst anderen Gewalt zufügten, sicherten umso stärker die Differenz zwischen weiblichem und männlichem Raum als allein übrig gebliebene Chance auf männliche Exklusivität – und konnte als Grundlage der privaten Beziehungen nach Kriegsende potenziell bestehen bleiben.

Dass deutsche Soldaten starben, wurde kaum in den Fotos gezeigt und gleichzeitig ständig betont. Die in den Illustrierten auftauchende ambivalente Bildwirkung zeigte sich am Ende vor allem in der fotografischen Repräsentation des Soldatischen sehr deutlich. Um Held sein zu können, musste er gleichzeitig auch als Opfer erscheinen. Je nach Kontext konnte die fotografische Geste auf den Soldaten als einer dieser beiden gegensätzlichen Figurationen stärker verweisen als auf die andere. Denn als Opfer waren ihm nur auf den ersten Blick positive Attribute wie ›Opfer bringen‹ und ›Wohltäter‹ zugesprochen. Das Opfer, das der Soldat brachte, war zweierlei: Er begab sich an einen Ort fern seiner Liebsten und außerhalb der Zivilgesellschaft, und er riskierte sein eigenes Leben. Hieran zeigte sich die Gleichzeitigkeit von heroischer Sternstunde und Nullpunkt zur Zeit des Zweiten Weltkriegs innerhalb der nationalsozialistischen Ideologie: Erst wenn das Leben des Soldaten wertlos wurde, wurde sein Wert erhöht. Erst wenn der Mann zum Helden stilisiert wurde, wurde sein Tod in Kauf genommen.[11] Im Krieg opferte die Gesellschaft ihre Helden, durch die gleichzeitig der Krieg erst möglich werden konnte.

Wer dem »Streikmittel gegen die Erkenntnis« unterlag, das gemäß Kracauer das bunte Nebeneinander der Fotografien in illustrierten Zeitschriften darstellte, konnte im Soldaten durchaus einen bewundernswerten Helden sehen, der Vorbild und Verehrungsprojektion wurde. Doch ebenso gut konnte genau darin die Aufforderung zum Tod der wehrfähigen Männer erkannt werden, welche den Heroisierungen eingeschrieben war. Heldenfotografien waren Kippbilder, die entweder die von der Gemeinschaft Ausgestoßenen oder die Vorbilder der Gemeinschaft erkennen ließen, zwar nie beides gleichzeitig in den Blick nehmen konnten, beide Sichtweisen aber mit dem Heldenbegriff versahen. So notierte beispielsweise Victor Klemperer, dass ein Bekannter ihm im Dezember 1941 gesagt habe: »Sie schreiben: ›Unsere heldenhaft

11 Reemtsma: Dietrichs misslungene Brautwerbung.

kämpfenden Truppen.‹ Heldenhaft klingt wie Nachruf, verlassen Sie sich darauf.«[12] Und Victor Klemperer kommentierte dies mit: »Seitdem hat heldenhaft in den Bulletins noch viele, viele Male wie Nachruf geklungen und niemals getäuscht.«[13]

In den Heldengesten der nationalsozialistischen Kriegsfotografie zeigte sich folglich die von Dagmar Herzog benannte Ambivalenz der voneinander abhängenden ideellen Erhöhung und massenhaften Vernichtung von Körpern.[14] Heroisches Handeln als Reflex der männlichen Körper, das, aus der richtigen inneren Haltung heraus ausgeführt, zu einem Heilsversprechen stilisiert worden war, um der Brutalität der Vernichtungsmaschinerie des Ersten Weltkrieges endlich einmal gänzlich entkommen zu können, führte gegen Kriegsende offensichtlich zu einer Verschlechterung der Lage für die Deutschen. Dies mündete innerhalb der Illustrierten keineswegs in ein Umdenken bislang angenommener Hoffnungen, sondern ließ zunehmend keinen Ausweg aus den Heldenerzählungen mehr zu. Die errichteten Schuldzusammenhänge ersetzten die Erlösungshoffnung und hielten gemäß der fotografischen Gesten in den Illustrierten den Krieg als einzig gute Handlungsoption auch Ende 1944 noch aufrecht.

Durch die mit andauerndem Krieg ansteigende Zahl der Gefallenen auf deutscher Seite wurde schließlich aus dem siegreichen heroischen Soldaten immer deutlicher ein Verlierer, aus der behaupteten Stärke ein Zeichen der Verwundbarkeit und doch erwies sich gerade in dieser paradoxen Spaltung die Kraft des Heroischen. Bei genauerem Hinsehen nämlich war die vielschichtige Dimension des Heroischen schon zu Kriegsbeginn eng verbunden mit dem Opfer und entfaltete darüber ihre affektive Wirkung, die auf Handlungs- und Beziehungsmuster abzielte. Auch das Opfer war vielschichtig und beinhaltete das heroische Selbstopfer, das unschuldige Opfer und das Opfer für die verwundbare und bedrohte »Volksgemeinschaft«.[15] Und durch das Opfer endeten die fotografischen Heldengeschichten des Zweiten Weltkriegs, wie sie begannen: mit der Erzählung eines Martyriums des durch dieselben Feinde des Ersten Weltkriegs geschwächten deutschen Volkes. Allein angesichts der Brutalität des Gegners habe es stets aufs Neue die Kraft gefunden, sich zur Gegenwehr aufzuraffen, da es ein Heldenvolk gewesen sei, dessen Mitglieder nur darauf gewartet hätten, im Kampf zu ihrem eigenen Wesen zu finden – auch in der Heimat, sollten die Feinde sich dort aufhalten.

Bereits zu Beginn des Zweiten Weltkrieges hatte sich das nationalsozialistische Heldentum als handlungsorientierter Reflex- statt Reflexionsmodus der Verhältnisse radikalisiert in dem Untergangsszenario, dass ohne gewaltsame Verteidigung die Deutschen selbst ihren Niedergang fänden. Die drohende Niederlage der Deutschen im Krieg um 1944 zeigte sich somit als Rückbezug auf die fotografischen Gesten, die ab 1939 darauf verwiesen, dass einzig im Kampf der Untergang aufgehalten werden könnte. Vor allem diejenige fotografische Geste, welche auf die Situation im Rückzug

12 Victor Klemperer: *LTI. Notizbuch eines Philologen* [1947], hg. von Elke Fröhlich, Stuttgart [24]2010, S. 17.

13 Ebd.

14 Herzog: *Lust und Verwundbarkeit*, S. 14.

15 Olmo Gölz: Martyrdom and the Struggle for Power. Interdisciplinary Perspectives on Martyrdom in the Modern Middle East, in: *Behemoth. A Journal on Civilisation* 12.1 (2019), S. 2–13, S. 2.

verwies, machte deutlich: Das Kriegsende war ein erneuter Kriegsanfang. Das Ideal des deutschen Mannes als soldatischer Held, der die ihm nahestehenden Menschen unter Einsatz seines Lebens bereit war zu beschützen, klang konsequenterweise auch dann nicht ab, als die militärische Niederlage absehbar war.

Der in den Illustrierten vermittelte nationalsozialistische Heldenmythos als Wahrnehmungs-, Denk-, Haltungs- und Handlungsaufforderung konnte in einer erneuten Ohnmachtserfahrung durch die Niederlage der Deutschen im Zweiten Weltkrieg enden. Doch die von den fotografischen Gesten zur Kriegszeit angeregten affektiven Wirkungen der herausgestellten Opfer konnten gerade durch einen verlorenen Krieg verstärkt zutage treten. Darauf verweisen vor allem die fotografischen Gesten der letzten Kriegsmonate, etwa des Berichts »Wo Bolschewisten eindringen: Mord!«[16] Auch gegen Kriegsende affizierte vor allem das Opfer und rief nach einem Helden.

Der Auslöser der Vorstellung einer auf Heldentum ausgerichteten nationalsozialistischen »Volksgemeinschaft« war folglich das Opfer, nicht der Held. Die Heldenaufrufe, die ja auch Aufrufe zur Gewalt darstellten, erhöhten sich gegen Kriegsende, denn nun kamen die Opfer näher und waren sogar vor der eigenen Haustüre aufzufinden. Damit sind nicht nur die Fotografien angesprochen, welche auf die gegnerischen Übeltäter verweisen sollten. Eine ebenfalls von einem Mitglied der Propagandakompanien aufgenommene, nicht im analysierten Korpus veröffentlichte Fotografie wies als Geste auf die Verschmelzung von Front und Heimat (Abb. 88). Sie zeigte tote Menschen mitten in Frankfurt am Main zwischen dem Schutt bombardierter Häuser auf einer Straße liegend, an denen Passanten, als seien die Toten nicht anwesend, vorübergingen.

Die Geste der Vorüberziehenden, welche die Toten nicht eines Blickes würdigten, erinnert an nach Kriegsende bekannt gewordene Fotografien aus den Ghettos, aber auch an zu Kriegszeiten veröffentlichte Fotografien, etwa von in Indien auf der Straße liegen gelassenen Leichen, welche mit dem Verweis auf die daran erkennbaren entmenschlichenden Machenschaften britischer Kolonialherrschaft versehen worden waren.[17] Solcherart versprachen die fotografischen Gesten des Zeigens zunächst, dass die nationalsozialistische Ideologie Tote auf den Straßen Indiens durch den Krieg verhindern würde, führten aber spätestens gegen Kriegsende vor Augen, dass sich als Ergebnis in Deutschland dasselbe ereignete. Doch gleichzeitig war die Möglichkeit gegeben, dass manche dies als erneuten Verweis auf ein Opfer wahrnahmen, welches die Übeltaten der Gegner vor Augen führte und zu neuen Heldentaten aufrief. Denn auch hier war durch die fotografische Geste einerseits eine Einschränkung der Mehrdeutigkeit des Fotos möglich, andererseits aber auch eine Distanzierung zu dem Gezeigten seitens der Rezipient*innen – vor allem aber war möglich zu erkennen, dass der Nationalsozialismus versprach, der Gewalt eines Feindes entgegenzutreten, und damit selbst die Gewalt in einem Ausmaß in die Welt gebracht hatte, das alles bis dahin Bekannte übertraf.

16 *Berliner Illustrierte Zeitung*, 9. November 1944 (53.45), S. 531.

17 Bspw. in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 3. Februar 1944 (53.5), S. 52; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 4. Mai 1944 (53.18), S. 207; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 1. Juni 1944 (53.22), S. 256.



Abb. 88 »Gefallene deutsche Soldaten in Frankfurt, 1945«, Bild 146 – 71 – 54 – 23, BArch-Bildarchiv Koblenz, Foto: Urh. unbekannt.

Der Krieg schaffte Verhältnisse, die seinen Auftakt reproduzierten und die den inneren Widerspruch nationalsozialistischer Ideologie – eine potenziell zukünftige Gewalt mit aktiver, tatsächlicher Gewalt zu verhindern – offenbarte. Die Fotografien versprachen zwar, dass die Wehrmacht losziehe, um dem Leiden ein für alle Mal ein Ende zu setzen, doch zeigten sie gleichsam, dass genau dasselbe Leiden beständig hervorgerufen und wiederholt und in letzter Konsequenz vergrößert worden war. Die nationalsozialistische Ideologie erwies sich in den Fotoberichten als eine selbstreferenzielle Bestätigung wie auch als ein Teufelskreis, dem innerhalb des Systems schwer zu entkommen war – und notwendigerweise ihre Helden zu Tätern machte.

Nicht nur Held und Opfer, sondern auch Held und Täter waren somit im Ergebnis als zwei Seiten einer Medaille zu verstehen. Helden brauchten ein Gegenüber, das sie als die Guten auswies; Opfer riefen zu Gewalttaten seitens der angeblichen Helden auf, die aus ihnen die Täter machten, die sie vorgeblich bekämpften. In den fotografischen Gesten erwies sich das Heroische insgesamt deutlich differenzierter als die vereinfachte Dichotomie eines Freund-Feind-Schemas. Die Figurationen des Helden und des Opfers fielen zusammen, Helden und Täter ebenfalls, sogar Opfer und Täter erschienen durch fotografische Gesten als ein und dieselbe Figur. Anders gesagt: Auch in den NS-Illustrierten war Heldentum keine einseitig positive oder beschönigende, sondern eine komplexe Figuration. Was aber blieb, war die einfache Unterteilung in Freund und Feind. Erst durch die Konstruktion eines komplexen Gefüges konnten

die Wehrmachtssoldaten ihren Platz darin finden, ob sie nun als heroische Opfer oder zur Gewalt an der Zivilbevölkerung befähigte und ebenfalls heroisierte Täter in den Fotografien erschienen. Nicht nur auf die Soldaten, sondern auf alle in den Fotos erscheinenden Figuren, ob nun mit Gesicht oder ohne, Frau oder Mann, Held*in oder nicht, wurde mit einer Geste verwiesen, die die Fotografierten, aber auch die Rezipient*innen der Fotos in eine Dichotomie einsetzten: Du kannst nur Volksgenoss*in oder Feind*in sein – dazwischen nichts.

Um durch fotografische Gesten die Stärke der Wehrmachtssoldaten betonen zu können, wurde wiederholt darauf verwiesen, dass sie schwächere Gegner jagten oder eine kriminalisierte Zivilbevölkerung bekämpften – die Gewalt war genau das, was in den Illustrierten nicht hinterfragt wurde. Für diese Unhinterfragbarkeit bürgte der heroische Status der im Gewaltraum sich bewegenden und sich dort bewegen könnenden Soldaten. Um glaubhaft eine Unschuld und somit moralische Überlegenheit der Deutschen trotz ihrer Verbrechen zu bekunden, waren – auch visuelle – Darstellungen derjenigen notwendig, die sie gemäß der gültigen Moral bis zur Vernichtung bekämpften, ohne dass Letzteres tatsächlich visuell bezeugt worden wäre. Dies zeigte sich besonders deutlich, wenn beispielsweise weder Fotografien der Vernichtungslager noch der Massenerschießungen der jüdischen Bevölkerung Europas in die illustrierten Zeitschriften gelangten, verunstaltete und tote Körper anderer Gegner im Krieg, die »gejagt« und »vernichtet«, und nicht etwa »bekriegt« und »besiegt« wurden, aber durchaus fotografiert werden konnten.

Hier hatten (Un-)Sichtbarkeiten in den nationalsozialistischen Bildwelten vor allem etwas mit der Repräsentation der eigenen Helden zu tun. So wurden zwar nicht direkt die tatsächlichen Täter entlarvt, gleichzeitig aber blieb aufrechterhalten, dass nur Helden als liminale Figuren den Gewaltraum und den gewaltfreien Raum betreten könnten. Helden wurden so jederzeit als Täter gedacht, um das Schutzversprechen aufrechtzuerhalten, das ja die Fähigkeit implizierte, Gleiches mit Gleichem zu vergelten, gerade wenn dies andere Menschen traf, die nur durch diffamierende Zuschreibungen und Kriminalisierungen zum Kreis der Feinde gehörten. Denn dass die gemäß der nationalsozialistischen Ideologie notwendige Gewalt von deutschen Soldaten auch gegen gängiges Militärrecht verübt wurde, war kein Geheimnis, wenn in den Fotos getötete Gegner im Krieg als Verbrecherfiguren, die ihrer gerechten Strafe überführt worden seien, inszeniert wurden. Auch hier war die verübte, nicht die erlittene Gewalt der Bereich dessen, was weder hinterfragt noch von jedermann erfahren werden sollte – diejenigen aber, die Gewalt gegen andere ausübten, in welchem Ausmaß auch immer, wurden in den NS-Illustrierten vorgeführt, als sei ihnen ein Heldenstatus verliehen worden, der sie fortan als moralisch bessere Menschen kennzeichnete und den Dank der deutschen Volksgenoss*innen einforderte.

Denn die Rede der Propagandakompanien als Einrichtung einer psychologischen Waffe der Kriegsführung war ernst zu nehmen. Letztlich blieb relevant, sich die Frage zu stellen, worin genau eigentlich deren Munition bestand, wer überhaupt an welcher Stelle verwundbar getroffen und geschwächt werden sollte. Für die Zeitgenoss*innen war dies erstens der Soldat, der durch den versprochenen Lohn seiner Heroisierung

darüber hinweggetäuscht wurde, dass sein aufgewertetes Leben gleichsam abgewertet wurde, da sein potenzieller Tod sein Einsatz war. Zweitens waren dies alle anderen Deutschen, die aus verschiedenen Gründen nicht an der Front eingesetzt werden konnten, durch den Verweis auf die Heldentaten der wehrfähigen Männer jedoch ihre Unterlegenheit und Schuld erkennen sollten. Hierdurch schafften sie eine geistige Grundlage, welche den Krieg und eine ganz auf den Krieg ausgerichtete Gesellschaft als nicht hinterfragbares Schicksal akzeptierte. Dies traf drittens die Beziehungen beider Welten, die, und dies mit Kriegsbeginn und damit zeitlich weit vor Goebbels berühmt gewordener Sportpalast-Rede zum »totalen Krieg«, eine emotionale Abhängigkeit zwischen den beiden Sphären errichtete, aus der niemand entkommen sollte.

Viertens sollte – was eigentlich den Feinden vorgeworfen wurde – darüber nicht nur die Bereitschaft, sondern eine nicht abwendbare Pflicht geschaffen werden, den Gegner mit Gewalt zu vernichten. In besonderem Maße traf eine erfolgreiche Heldenpropagierung all jene, die gemäß der nationalsozialistischen Ideologie als Feinde galten. Die antisemitischen Zuschreibungen der fotografischen Gesten, dass Jüdinnen und Juden sowohl als ähnlich der Plutokrat*innen zu bekämpfende machthungrige Egoist*innen als auch ähnlich der bolschewistischen Partisan*innen zu vernichtende Kriminelle seien, gingen mit den ungefähr sechs Millionen Ermordeten als letzte brutale Konsequenz der nationalsozialistischen Heldengesten einher.

Fünftens aber richtete sich diese Waffe ganz offiziell auch an die Nachgeborenen des Krieges, indem die Soldaten der Propagandakompanien von Beginn an nicht nur als Berichterstatter, sondern auch als Chronisten institutionalisiert wurden. Ihre Berichte, und damit auch die in der vorliegenden Arbeit behandelten Fotografien, sollten explizit als psychologische Kriegswaffe auch unserer Gegenwart von dem Heldentum der Deutschen aus früherer Zeit erzählen.[18] Gerade da die Verfolgung und Ermordung der europäischen Jüdinnen und Juden durch die Nationalsozialist*innen in den Fotografien nicht gezeigt wurde und gleichzeitig die fotografischen Gesten aber Teil der Ideologie waren, die nicht nur eine Voraussetzung der Verbrechen, sondern auch deren Legitimation bildete, bleibt ein achtsamer und erkenntnisbringender Umgang mit den fotografischen Gesten auf scheinbare Helden in unserer Zeit notwendig. Denn anders, als bislang angenommen, waren heroisierende Darstellungen der deutschen Krieger kein bloßer Kriegseuphemismus, der nicht in der Lage war, die tatsächlichen Ereignisse zu bezeugen. Vielmehr waren gerade die nationalsozialistischen Heldengesten eng mit ihren Verbrechen verbunden, da mit ihnen in nur scheinbar entpolitisierter Form die nationalsozialistische Ideologie Eingang in die persönlichen Beziehungen und die privaten Gefühle finden konnte. Doch konnte auch das NS-Regime dies nur über Medien vermitteln, die keineswegs nur der Intention der NS-Elite unterlagen. Vielmehr ist von einem großen Handlungsspielraum der Medienschaffenden auszugehen. Vor allem aber, und hierauf lag der Fokus der vorliegenden Arbeit, konnten Wahrnehmungslenkungen und -angebote durch die fotografischen Gesten jederzeit

18 Zum Nachleben der Bilder, allerdings mit einem nur kurzen Part zu den PK-Fotografien, vgl. Paul: *Bilder einer Diktatur.*

von den Rezipient*innen deutlich erkannt werden, was ein distanziertes Nachdenken über die Verhältnisse ihrer Zeit ermöglichte und zu keiner Zeit dazu führen konnte, durch geschickte Mediengestaltung die nicht verfolgten Deutschen nach dem einseitigen Wunsch einer Führungsclique zu manipulieren.

Die These der manipulativen NS-Propaganda ist ohnehin als Strategie der Entschuldungsrhetorik der Nachkriegszeit aufzufassen, um die Verantwortung an den Verbrechen, allen voran im Holocaust, aber auch an anderen Verfolgten des NS-Regimes, einem kleinen Kreis an Tätern zuzuschreiben. Die damit einhergehende Dämonisierung unter anderem von Hitler, Goebbels oder später Eichmann in der Nachkriegszeit ist ein Prozess, der sich von der mythischen Verschiebung der Heroisierung nicht unterscheidet: Auch hier wurden, wie es Schlechtriemen darlegt,[19] die Handlungen von vielen an den Verbrechen beteiligten Personen ausgeblendet und einzelnen und als Einzelne verurteilten Tätern zugeschrieben. Dass damit aber gleichzeitig vor allem der Heldenstatus der Wehrmachtssoldaten lange Zeit unangetastet blieb, zeigte deutlich der Protest gegen die Wehrmachtsaustellung Ende der 1990er Jahre, durch die eine große Öffentlichkeit die Beteiligung deutscher Soldaten an den nationalsozialistischen Verbrechen, allen voran der Verfolgung und Ermordung der europäischen Jüdinnen und Juden, vor Augen geführt bekam.

Denn Grundlage und ideologische Rahmung der Massenverbrechen war ein auf den kämpfenden Männerkörper bezogener Reflexmodus nationalsozialistischer Ideologie, der als Kritik an heraufbeschworenen Untergangsszenarien entwickelt wurde. Das nationalsozialistische Heldentum begegnete einer angenommenen Verfallsgeschichte aus der Vergangenheit mit nur scheinbar harmlosen Fotografien trainierter Männer und junger Frauen. Dies stellte im eigentlichen Sinne eine Totalkonstruktion der Weltauffassung dar. Die Ideologie, welche diese Verfallsgeschichte in die Vergangenheit eines verlorenen Weltkriegs verlegte, zielte in ihrer fotografischen Erscheinung nicht auf Wissensproduktion. Vielmehr verwies sie als Geste des Zeigens, welche als rituelle Handlung einen mythisch aufgewerteten Gewaltraum heraufbeschwor, darauf, dass einzig ein in der Gegenwart erneut aufgenommener Kampf einen angeprangerten Verfall der Kultur aufzuhalten vermag.

Die für diese Arbeit analysierten fotografischen Gesten waren zur Zeit des Nationalsozialismus nur eine Möglichkeit unter vielen, über sinnlich erfahrbare Handlungen die Bereiche des Mythos mit dem des Alltags in Verbindung zu bringen. Als visuelle Präfigurate heroischer Kämpfer waren sie mit der Kraft versehen, soziale Wirklichkeiten zu affizieren und eine Handlungsanleitung zu geben, und haben, etwa in gegenwärtigen Ausstellungen oder Schulbüchern zum Nationalsozialismus, heute das Potenzial, die Erinnerung an den Nationalsozialismus zu beeinflussen. Denn wenn in der vorliegenden Arbeit von Mythos im Sinne Roland Barthes' gesprochen wurde, dann nicht als Gegenteil einer Wirklichkeit, sondern als eine Erzählung, die, wie die fotografischen Gesten innerhalb einzelner Fotografien oder Bildreportagen, nicht wahr oder falsch voneinander unterscheidet, sondern soziale Wirklichkeit

19 Schlechtriemen: Der Held als Effekt.

schafft – auch im Hinblick auf die damalige Zukunft der Nachkriegszeit und gerade in Bezug auf ein scheinbar entpolitisiertes Privatleben. Gerade hier, in der (familiären) Erinnerung an die NS-Zeit, ist ein achtsamer Umgang mit den in die Fotos eingeschriebenen Heldengesten wichtig für die Aufarbeitung der Vergangenheit.

Die nationalsozialistischen Heldengesten konnten darüber hinaus im Verbund mit den PK-Fotografien als Berührungsreliquien der NS-Zeit innerhalb rechtsextremer Strömungen der Nachkriegsgesellschaft bestehen bleiben.[20] (Politische) Soldaten können Helden, können Opfer, können Täter sein – dies ist kein erstaunlicher Befund. Doch gerade durch dieses Oszillieren können auch gegenwärtige Täter über einen (auch von Menschen anderen Geschlechts ausführbaren) männlichen Gestus verfügen, sich als Opfer generieren und darüber die Forderung aufstellen, ihre Tat als bewunderungswürdigen Akt eines Helden wahrzunehmen. So war beispielsweise das Ziel von Stephan Balliet, bei seinem Anschlag auf die Synagoge in Halle am 9. Oktober 2019 an Jom Kippur, viele Jüdinnen und Juden zu ermorden, einerseits, da diese seiner Weltverschwörungstheorie nach an der Migration der Musliminnen und Muslime nach Europa beteiligt seien, andererseits, da er zum Ziel hatte, »die Moral anderer unterdrückter Weißer [zu erhöhen].«[21] Auch er sah sich als Opfer an, legimitierte damit seine Gewaltausübung in der Hoffnung, auch andere zu Gewalttaten zu animieren. Dadurch stilisierte er sich selbst als heroischer Vorkämpfer.

Es lohnt sich, die Heldengesten der nationalsozialistischen Kriegsfotografie angesichts einer erstarkenden rechten Bewegung in Deutschland und Europa vor Augen zu führen. Schließlich waren es weniger offene Bekundungen zur NSDAP, die in den für die vorliegende Arbeit analysierten Illustrierten repräsentiert wurden. Ab 1940 waren nicht einmal nennenswert viele Hakenkreuze in den Fotos zu sehen.[22] Die fotografischen Gesten vollführten vielmehr Rituale, die einen allgemeineren Mythos aufrechterhielten. Die Gewalttaten, die auf Opfererzählungen bezogen und individuellen Selbst-, Beziehungs- und Gemeinschaftskonzepten zugrunde gelegt wurden, waren gleichermaßen notwendiger Bestandteil des Angriffs- und Vernichtungskriegs.

Die fotografischen Gesten des Zeigens in nationalsozialistischen Gesellschaften können den Rezipient*innen heutiger Zeit verdeutlichen: Es waren und sind nicht allein terroristische Täter, radikale Splittereinheiten oder einzelne Führungsgrößen rechtsradikaler Orientierung, die eine Gesellschaft ins Wanken bringen. Vielmehr können gerade deren nicht über Falsifizierung dekonstruierbare Helden- oder Opfererzählungen problemlos von gewöhnlichen, politisch konservativ, moderat oder

20 Zum Foto als Reliquie, das in der Gegenwart »Unruhe erzeugt«: Geimer: *Die Farben der Vergangenheit*, S. 16.

21 Roland Sieber: Anschlag von Halle. Inszeniert wie ein Ego-Shooter, in: *Der rechte Rand* (Oktober 2019) H. 180, URL: https://www.der-rechte-rand.de/archive/5454/halle-anschlag-ego-shooter/;

22 In der *Jungen Dame* fand sich kein Hakenkreuz in den Fotografien, auch nicht versteckt im Hintergrund. Innerhalb der *BIZ* tauchte es nur selten auf, bspw. in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 16. Januar 1941 (50.3), S. 69; *Berliner Illustrierte Zeitun*g, 13. Februar 1941 (50.7), S. 172; *Berliner Illustrierte Zeitung*, 20. März 1941 (50.12), S. 323. *Die Wehrmacht* zeigte es nur wenig häufiger, etwa in: *Die Wehrmacht,* 1. Januar 1941 (5.1), S. 8; *Die Wehrmacht,* 15. Januar 1941 (5.2), S. 31; *Die Wehrmacht*, 12. Februar 1941 (5.4), S. 28.

uninteressiert eingestellten Mitmenschen übernommen werden, die sich der extremen Rechten nicht zugehörig fühlen und sich eigentlich nur Frieden für sich und die ihnen Nahestehenden wünschen. Doch genau dies kann Kräfte wecken, die innerhalb einer gesamten Gesellschaft Auseinandersetzungen mittels Gewalt wahrscheinlicher werden lassen als mit Argumenten.

Und genau hier kann die fotografische Geste ansetzen: Sehen kann, auch in gegenwärtigen Medien, etwa den Kanälen von Social Media, ein Mittel zum Zeitvertreib, genaues Betrachten ein Mittel zur Erkenntnis sein. Auch gegenwärtige Medien sind mit Gesten versehen, die in die Mehrdeutigkeiten der Bilder eindeutige Wahrnehmungsangebote einfügen.[23] Kracauer nahm an, dass vor allem durch das Nebeneinander einer Vielzahl an Bildern Erkenntnis erschwert werde – hier aber gilt das Gegenteil, werden die fotografischen Gesten berücksichtigt. Denn fotografische Gesten befähigen die Rezipient*innen gemäß Benjamin, die ihnen inhärenten Blicklenkungen zu entdecken. Somit befähigen sie dazu, Abstand zum Gezeigten einzunehmen und durch ein distanziertes Nachdenken eine verantwortungsbewusste Haltung den visuellen Botschaften gegenüber zu entwickeln und Erkenntnis über die jeweilige Gegenwart auszubilden.

23 Peter Geimer etwa macht deutlich, dass die Unschärfe trotz technischer Vereinfachungen auch in der gegenwärtigen Digitalfotografie als Geste der Authentizität bleibe. Geimer: *Die Farben der Vergangenheit*, S. 14.

Abbildungsverzeichnis

Quellenverzeichnis

Untersuchte Bestände

BArch-Bildarchiv Koblenz: Bestand Bild 101 I–II: Negative der PK (Marine, Heer und Luftwaffe).
BArch-Bildarchiv Koblenz: Bestand Bild 101 III: Negative der SS-PK. [Bild 101 insgesamt: ca. 1,1 Mio Negative]
BArch-Bildarchiv Koblenz: Scherl-Archiv (Abzüge).

Illustrierte Zeitschriften

Berliner Illustri(e)rte Zeitung, Deutscher Verlag: Berlin, Jg. 1929, 1930, 1933, 1936, 1939–1945; Universitätsbibliothek Freiburg.
Das Illustrierte Blatt, Verlag der Frankfurter Societäts-Druckerei: Frankfurt, Jg. 1914, 1916, 1918, 1919; Universitätsbibliothek Freiburg/Heidelberg.
Die junge Dame, »die junge dame« Verlagsgesellschaft mbH: Berlin, Jg. 1939–1943; Deutsche Nationalbibliothek Leipzig/Oberpfälzer Landesmuseum Burglengenfeld.
Soldatenantlitz in der Schlacht (Die kleine Westfront-Illustrierten Reihe), hg. v. Walter von Reichenau, Propyläen: Paris/Berlin 1942; Eigenbesitz.
Die Wehrmacht, hg. v. Oberkommando der Wehrmacht: Berlin, Jg. 1939–1944; Universitätsbibliothek Freiburg/Heidelberg.
Illustrierter Beobachter, Franz Eher-Verlag: München, Jg. 1930, 1933, 1942; Universitätsbibliothek Freiburg/BArch-MArch Freiburg.
Kamerad Frau, Verlag »Kamerad Frau (Gemeinschaftsverlag Hans Bardenhagen – Hans Jahr – Willa Cordes)«: Hamburg, Jg. 1943–1944; Deutsche Nationalbibliothek Leipzig/Oberpfälzer Landesmuseum Burglengenfeld.
NS-Frauen-Warte. Die einzige parteiamtliche Frauenzeitschrift (Zeitschrift der NSDAP/Reichsfrauenführung), Verlag NS-Frauen-Warte: München, Jg. 1939, 1942; Universitätsbibliothek Freiburg.

Bildbände

Beumelburg, Werner/Reetz, Wilhelm: *Eine ganze Welt gegen uns. Eine Geschichte des Weltkrieges in Bildern* [1934], Berlin [2]1936.
Borchert, Eric: *Entscheidende Stunden. Mit der Kamera am Feind*, Limpert: Berlin 1942.
Der Untermensch, hg. v. SS-Hauptamt/Reichsführer SS, dem Schulungsamt in Verb. mit der graph. Arbeitsgemeinschaft Jupp Daehler, Berlin 1942.

Friedrich, Ernst: *Krieg dem Kriege! Guerre à la guerre! War against War! Oorlog aan den Oorlog!* [2 Bd.], Berlin 1924/1926.
Lendvai-Diercksen, Erna: *Das germanische Volksgesicht. Norwegen*, Bayreuth 1942.
Lendvai-Dircksen, Erna: *Das deutsche Volksgesicht. Niedersachsen*, Bayreuth 1942.
Sander, August: *Antlitz der Zeit. 60 Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts* [1929], hg. v. Alfred Döblin, München 1976.
Student, Kurt (Hg.): *Kreta, Sieg der Kühnsten. Vom Heldenkampf der Fallschirmjäger*, Graz 1942.
Weiss, Karl (Hg.): *Das Gesicht des Krieges* (Deutscher Kamera-Almanach, 31), Berlin 1940.
Lerski, Helmar: *Köpfe des Alltags. Unbekannte Menschen*, Berlin 1931.

Lehr- und Dokumentarfilme

Der Wille zum Leben, D 1944, Produktion: Wien-Film, 31 Min. (Langfassung 45 Min.), BArch-Filmarchiv Berlin Lichterfelde.
Frohsinn und Wille meistern das Schicksal, D 1943, Produktion: Deutscher Fernsehfunk/Mars-Film GmbH, 27 Min., BArch-Filmarchiv Berlin Lichterfelde.
Kamerad Pferd ist krank. Ein Film von der Betreuung des Pferdes im Heere, D 1942, 35 mm, 13 Min*, Regie: Alfred Stoeger,* BArch-Filmarchiv Berlin Lichterfelde.
Kriegs-Sanitätsdienst, D 1941, 35 mm, 60 Min., Gestaltung: Lehrgruppe C (Forschungsgruppe) der Militärärztlichen Akademie, Produktion: Heeresfilmstelle im Oberkommando des Heeres, BArch-Filmarchiv Berlin Lichterfelde.
Kriegsopfer – Bericht über eine Hinterlassenschaft aus zwei Weltkriegen, D 1965, Regie: Kurt Freund, 16 mm, 30 Min., BArch-Filmarchiv Berlin Lichterfelde.
Lazarettschiff Robert Möhring, Rohschnitt-Fassung, 35 mm, 380 Meter, stumm, BArch-Filmarchiv Berlin Lichterfelde.
Männer gegen Panzer. Ein Film von der Ausbildung der Truppe, D 1943/1944, 35 mm, 14 Min., BArch-Filmarchiv Berlin Lichterfelde.

Sonstige Quellen

Abschriften der Urteile des Volksgerichtshofes, NS 18/1361, BArch Berlin Lichterfelde.
Begl. Abschrift/1 J 443/43 g/1 L 66/43: *Im Namen des Deutschen Volkes*, NS 18/1361, BArch Berlin Lichterfelde.
Dienstvorschrift D 65/27: *Die Pantherfibel*, Reprint der Originalausgabe von 1944, hg. v. Dirk-René Trampenau, Berlin o. Zeitangabe.
Dienstvorschrift D 656/27: *Die Tigerfibel*, Reprint der Originalausgabe von 1943, Dresden 2014.
Maßnahmen gegen Verbreitung von Gerüchten, 1941–1943, NS 18/924, BArch Berlin Lichterfelde.

Politischer und wirtschaftlicher Informationsdienst, Gauleitung der NSDAP, Steiermark, Gaupropagandaamt, April 1942, NS 18/1050, BArch Berlin Lichterfelde.

Rede Hitlers vor dem Reichsparteitag zum Kriegsbeginn mit Polen vom 1. September 1939, Min. 1:52–2:21; URL: https://archive.org/details/19390901AdolfHitlerReichstagsrede-KriegserklaerungAnPolen35m03s_201704 [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022].

Rundschreiben Nr. 31/42 vom 17. 3. 1942 der Reichspropagandaleitung, Hauptamt Reichsring, an alle Gaupropagandaleiter, Mitglieder des Reichsrings und Verbindungsmänner der Organisationen, NS 18/1050, BArch Berlin Lichterfelde.

Schriftverkehr der Partei-Kanzlei u. a. mit OKW und Rassepolitischem Amt über Frauenfotos an der Front, NS/18/206, BArch Berlin Lichterfelde.

Wolfgang Hermann: Das neue Strandbad Wannsee, in: *Kunst und Künstler* 28 (Okt. 1929) H. 1, S. 490–494.

Literaturverzeichnis

Arani, Miriam Y.: »Aus den Augen, aus dem Sinn?« Publizierte Fotografien aus dem besetzten Warschau 1939 bis 1945 (Teil 1), in: *Fotogeschichte* 17 (1997) H. 65, S. 33–58.

—: »Aus den Augen, aus dem Sinn?« Publizierte Fotografien aus dem besetzten Warschau 1939 bis 1945 (Teil 2), in: *Fotogeschichte* 17 (1997) H. 66, S. 33–50.

—: Die Fotografien der Propagandakompanien der deutschen Wehrmacht als Quellen zu den Ereignissen im besetzten Polen 1939–1945, in: *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* 60 (2011) H. 1, S. 1–49.

Austin, John: *Zur Theorie der Sprechakte* (*How to do things with words* [1955]), Stuttgart 2., erw. Aufl. 2002.

Bald, Detlev/Klotz, Johannes/Wette, Wolfram (Hg.): *Mythos Wehrmacht. Nachkriegsdebatten und Traditionspflege,* Berlin 2001.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [La chambre claire, 1980], Frankfurt a. M. 1985.

—: *Mythen des Alltags* [Mythologies, 1957], Frankfurt a. M. 1964.

—: *Über mich selbst* [Roland Barthes par Roland Barthes, 1975], Berlin 2019.

Bartov: Omer: *Hitlers Wehrmacht. Soldaten, Fanatismus und die Brutalisierung des Krieges*, Reinbek bei Hamburg 1995.

—: *Mirrors of Destruction. War, Genocide, and Modern Identity*, Oxford 2000.

Becker, Frank/Schäfer, Ralf (Hg.): *Sport und Nationalsozialismus* (Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus, 32), Göttingen 2016.

Beeker, Malte: Konstruktionen des Krieges. Die Frontzeitung »Ost-Front« der 6. Armee beim Überfall auf die Sowjetunion 1941, in: *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 78 (2019) H. 1, S. 55–85.

Behrenbeck, Sabine: *Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole* (Kölner Beiträge zur Nationsforschung, 2), Vierow bei Greifswald 1996.

Benjamin, Walter: Was ist das epische Theater? (1) Eine Studie zu Brecht [1931], in: Ders.: *Gesammelte Schriften* (Bd. 2.2), hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, S. 519–531.

Bergerson, Andrew Stuart/Fahnenbruck, Laura/Hartig, Christian: Working on Relationships. Exchanging Letters, Goods and Photographs in Wartime, in: Elizabeth Harvey/Johannes Hürter/Maiken Umbach/Andreas Wirsching (Hg.): *Private life and privacy in Nazi Germany*, Cambridge/New York 2019, S. 256–279.

Berkhoff, Karel C.: »The Corpses in the Ravine Were Women, Men, and Children«. Written Testimonies from 1941 on the Babi Yar Massacre, in: *Holocaust and Genocide Studies* 29 (2015) H. 2, S. 251–274.

Berswordt-Wallrabe, Silke von/Neumann, Jörg-Uwe/Tieze, Agnes (Hg.): *Artige Kunst. Kunst und Politik im Nationalsozialismus*, Bielefeld 2016.

Betscher, Silke: Bildsprache. Möglichkeiten und Grenzen einer Visuellen Diskursanalyse, in: Franz X. Eder/Oliver Kühschelm/Christina Linsboth (Hg.): *Bilder in historischen Diskursen* (Interdisziplinäre Diskursforschung), Wiesbaden 2014, S. 63–84.

—: *Von großen Brüdern und falschen Freunden. Visuelle Kalte-Kriegs-Diskurse in deutschen Nachkriegsillustrierten*, Essen 2013.

Beyer, Friedemann/Grob, Norbert (Hg.): *Der NS-Film* (Stilepochen des Films, 2), Ditzingen 2018.

Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1979.

—: *Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos*, hg. von Angus Nicholls/Felix Heidenreich, Berlin 2014.

Blumesberger, Susanne: Von Giftpilzen, Trödeljakobs und Kartoffelkäfern – Antisemitische Hetze in Kinderbüchern während des Nationalsozialismus, in: *Medaon. Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung* 5 (2009), H. 3, URL: http://medaon.de/pdf/A_Blumesberger-5-2009.pdf [zuletzt eingesehen am 24.7.2022].

Böhler, Jochen: *Auftakt zum Vernichtungskrieg. Die Wehrmacht in Polen 1939*, Frankfurt a. M. 2006.

Böhme, Hartmut: Aby M. Warburg (1866–1929), in: Axel Michaels (Hg.): *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, München 1997, S. 133–157.

Boll, Bernd: Das Bild als Waffe. Quellenkritische Anmerkungen zum Foto- und Filmmaterial der deutschen Propagandatruppen 1938–1945, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 54 (2010) H. 2, S. 974–998.

—: Die Propagandakompanien der Wehrmacht 1938 bis 1945, in: Christian Stadelmann/Regina Wonisch (Hg.): *Brutale Neugier: Walter Henisch. Kriegsfotograf und Bildreporter*, Wien 2003, S. 37–56.

—/Safrian, Hans: Auf dem Marsch nach Stalingrad. Die 6. Armee 1941/1942, in: Hannes Heer/Klaus Naumann (Hg.): *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1945* [Katalog zur Ausstellung »Vernichtungskrieg – Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944«], Hamburg 1996, S. 260–296.

Bollenbeck, Georg: *Eine Geschichte der Kulturkritik von J. J. Rousseau bis G. Anders*, München 2007.

Bosch, Aida/Mautz, Christoph: Die Eigenlogik globaler Krisenbilder. Kriegsfotografie zwischen Ethik und Ästhetik, in: Hans-Georg Soeffner (Hg.): *Transnationale Vergesellschaftungen*, Wiesbaden 2012, S. 297–308.

Brecht, Bertolt: Über die Theatralik des Faschismus [1939/40], in: Ders.: *Über Politik auf dem Theater*, hg. v. Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1971, S. 41–49.

Bredekamp, Horst: *Der Bildakt*, Berlin 2015.

Brewing, Daniel: *Im Schatten von Auschwitz. Deutsche Massaker an polnischen Zivilisten 1939–1945*, Darmstadt 2016.

Brink, Cornelia: Bildeffekte. Überlegungen zum Zusammenhang von Fotografie und Emotionen, in: *Geschichte und Gesellschaft* 37 (2011) H. 1, S. 104–129.

—: Eine Fotografie verstehen. Zur Interaktion von Bild, Blick und Sprache. Mit Kommentaren von Anna Schreurs-Morét und Achim Aurnhammer, in: *helden.heroes.héros* 6 (2018) H. 2, S. 3–16.

—: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945* (Schriftenreihe des Fritz-Bauer-Instituts, 14), Berlin 1998.

—: Sein letztes Bild. Von der Unsichtbarkeit des Sterbens im NS-Heldenkult um Soldaten, in: Dies./Nicole Falkenhayner/Ralf von den Hoff (Hg.): *Helden müssen sterben. Von Sinn und Fragwürdigkeit des heroischen Todes* (Helden – Heroisierungen – Heroismen, 10), Baden-Baden 2019, S. 209–230.

—/Falkenhayner, Nicole/von den Hoff, Ralf (Hg.): *Helden müssen sterben. Von Sinn und Fragwürdigkeit des heroischen Todes* (Helden – Heroisierungen – Heroismen, 10), Baden-Baden 2019.

—/Glöckler, Benjamin/Günther, Felix W./Marstaller, Vera: Propaganda, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (6. 2. 2018), DOI: 10.6094/heroicum/propaganda.

—/Gölz, Olmo: Geschlechter ordnen? Männlichkeit als paradoxes Versprechen, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 18 (2021) H. 3, S. 437–452.

Brock, Bazon: Bilderkriege, in: Pia Janke (Hg.): *Jelinek[Jahr]Buch 2011*, Wien 2011, S. 149–154.

Brockhaus, Gudrun (Hg.): *Attraktion der NS-Bewegung*, Essen 2014.

Bröckling, Ulrich: »Bloß keine Leichensäcke!« Eine Hantologie psychologischer Kriegsführung, in: Cornelia Brink/Nicole Falkenhayner/Ralf von den Hoff (Hg.): *Helden müssen sterben. Von Sinn und Fragwürdigkeit des heroischen Todes* (Helden – Heroisierungen – Heroismen, 10), Baden-Baden 2019, S. 247–258.

—: *Disziplin. Soziologie und Geschichte militärischer Gehorsamsproduktion*, München 1997.

—: Negationen des Heroischen. Ein typologischer Versuch, in: *helden.heroes.héros* 3 (2015) H. 1, S. 9–13.

Broszat, Martin: *Nationalsozialistische Polenpolitik 1939–1945* (Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, 2), München 1961.

Buchbender, Ortwin: *Das tönende Erz. Deutsche Propaganda gegen die Rote Armee im Zweiten Weltkrieg* (Schriftenreihe der Studiengesellschaft für Zeitprobleme, 13), Stuttgart 1978.

Buchmann, Wolf: »Woher kommt das Photo?« Zur Authentizität und Interpretation von historischen Photoaufnahmen in Archiven, in: *Der Archivar* 52 (1999) H. 4, S. 296–306.

Burrin, Philippe: *Warum die Deutschen? Antisemitismus, Nationalsozialismus, Genozid*, Berlin 2004.

Bussemer, Thymian: Das Internationale Rote Kreuz und die NS-Kriegspropaganda. Der Fall Katyn, in: *Vorgänge* 39 (2000) H. 3, S. 81–89.

—: *Propaganda. Konzepte und Theorien*, Wiesbaden 2005.

Butler, Judith: *Krieg und Affekt* (TransPositionen), Zürich/Berlin 2009.

—: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt a. M./New York 2010.

Carden-Coyne, Ana (Hg.): *Gender and Conflict since 1914. Historical and interdisciplinary perspectives* (Gender and History, 7), Basingstoke u. a. 2012.

Carruthers, Susan L.: *The Media at War. Communication and Conflict in the Twentieth Century*, New York 2000.

Chakravorty, Sanjoy: *The truth about us. The politics of information from Mandu to Modi*, Gurugram 2019.

Christ, Michaela: (Un-)Sichtbare Körper. Über die Wirkungsmacht von jüdischen Körperbildern während des Nationalsozialismus, in: *Medaon. Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung* 2 (2008) H. 2, S. 1–15.

Citino, Robert M.: *The Wehrmacht's Last Stand. The German Campaigns of 1944–1945*, Lawrence/Kansas 2017.

Claus, Robert/Lehnert, Esther/Müller, Yves (Hg.): *»Was ein rechter Mann ist…«. Männlichkeiten im Rechtsextremismus*, Berlin 2010.

Conze, Linda: Die Ordnung des Festes/Die Ordnung des Bildes. Fotografische Blicke auf Festumzüge in Schwaben (1926–1934), in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 12 (2015) H. 2, S. 210–235.

—/Prehn, Ulrich/Wildt, Michael: Photography and Dictatorships in the Tewentieth Century. Introduction, in: *Journal of Modern European History* 16 (2018) H. 4.

Dammann, Martin (Hg.): *Soldier Studies. Cross-Dressing in der Wehrmacht*, Texte von Martin Dammann und Harald Welzer, Berlin 2018.

Dams, Carsten/Stolle, Michael: *Die Gestapo. Herrschaft und Terror im Dritten Reich*, München 2011.

Daniel, Ute (Hg.): *Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*, Göttingen 2006.

—/Leonhard, Jörn/Löffelholz, Martin: Militär und Medien im 20. Jahrhundert. Einleitung, in: *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 70 (2011) H. 1, S. 3–14.

Deist, Wilhelm (Hg.): *Ursachen und Voraussetzungen der deutschen Kriegspolitik* (Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg, 1) Stuttgart 1979.

Delseit, Wolfgang: Der Wandel des »Englandbildes« im nationalsozialistischen Spielfilm 1933–1945, in: *Communications. The European Journal of Communication* 17 (2009) H. 2, S. 141–165.

Detering, Nicolas/Franzen, Johannes: Heldentod und Heldentrauer. Verhaltensregeln im Ersten Weltkrieg zwischen Authentizitätsanspruch und Rollendichtung, in: Cornelia Brink/Nicole Falkenhayner/Ralf von den Hoff (Hg.): *Helden müssen sterben. Von Sinn und Fragwürdigkeit des heroischen Todes* (Helden – Heroisierungen – Heroismen, 10), Baden-Baden 2019, S. 179–188.

Deutsches Historisches Institut Warschau (Hg.): *»Grösste Härte…«. Verbrechen der Wehrmacht in Polen September/Oktober 1939* [Ausstellungskatalog], Osnabrück 2005.

Dewitz, Bodo von (Hg.): *Kiosk – eine Geschichte der Fotoreportage. 1839 – 1973* [Ausstellungskatalog], Göttingen 2001.

Diehl, Paula (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, München 2006.

Döge, Ulrich: Die Selbstdarstellung der Propagandakompanien in der Filmfachpresse, in: Rainer Rother/Judith Prokasky (Hg.): *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges*, München 2010, S. 180–190.

Echternkamp, Jörg (Hg.): *Die deutsche Kriegsgesellschaft 1939 bis 1945. Politisierung, Vernichtung, Überleben* (Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg, 9.1), München 2004.

—: Im Kampf an der inneren und äußeren Front. Grundzüge der deutschen Gesellschaft im Zweiten Weltkrieg, in: Ders. (Hg.): *Die deutsche Kriegsgesellschaft 1939 bis 1945. Politisierung, Vernichtung, Überleben* (Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg, 9.1), München 2004, S. 1–92.

Eder, Franz X./Kühschelm, Oliver/Linsboth, Christina (Hg.): *Bilder in historischen Diskursen* (Interdisziplinäre Diskursforschung), Wiesbaden 2014.

Elit, Stefan: *Von Heroen und Individuen. Sozialistische Mytho-Logiken in DDR-Prosa und DEFA-Film* (Edition Kulturwissenschaft, 150), Bielefeld 2017.

Ellerbrock, Dagmar: Zur Sterblichkeit »arischer« Männerkörper. Körperkonzepte in Transition, in: Paula Diehl (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen,* München 2006, S. 281–307.

Emcke, Carolin: *Für den Zweifel. Gespräche mit Thomas Strässle*, Zürich 2022.

Emirbayer, Mustafa/Mische, Ann: What Is Agency?, in: *American Journal of Sociology* 103 (January 1998) H. 4, S. 962–1023.

Eschebach, Insa/Mühlhäuser, Regina: *Krieg und Geschlecht. Sexuelle Gewalt im Krieg und Sex-Zwangsarbeit in NS-Konzentrationslagern* (Materialien der Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten, 3), Berlin 2008.

Fabian, Rainer/Adam, Hans Christian: *Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie – eine Anklage*, Hamburg 1983.

Farocki, Harun: *Schlagworte – Schlagbilder. Ein Gespräch mit Vilém Flusser*, Regie: Harun Farocki, Produktion: WDR, Köln, Erstsendung: 1. 5. 1986.

Férard, Nicolas: *Propagandakompanie. Les reporters de guerre du III*[e] *Reich [Propagandakompanie. Die Kriegsreporter des Dritten Reichs]*, Paris 2014.

Ferber, Christian: *Berliner Illustrirte Zeitung. Zeitbild, Chronik, Moritat für Jedermann 1892–1945*, Berlin 1982.

Föllmer, Moritz: *Individuality and Modernity in Berlin. Self and Society from Weimar to the Wall* (New studies in European history), Cambridge 2013.

Förster, Jürgen: Hitlers Entscheidung für den Krieg gegen die Sowjetunion, in: Horst Boog (Hg.): *Der Angriff auf die Sowjetunion* (Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg, 4), Stuttgart 1983, S. 3–37.

Foucault, Michel: Entretien avec Michel Foucault, in: *Cahiers du Cinéma* 251/252 (Juli/August 1974), S. 10–14.

—: Was ist ein Autor? [1969], in: Ders.: *Schriften zur Literatur* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1675), hg. v. Daniel Defert, Frankfurt a. M. 2003, S. 234–270.

Franzolin, João Arthur Ciciliato: *»Die Wehrmacht«. Die offizielle Illustrierte Propagandazeitschrift der Deutschen Wehrmacht für das In- und Ausland (1936–1944)*, phil. Diss. Flensburg 2017. URL: https://www.zhb-flensburg.de/fileadmin/content/spezial-einrichtungen/zhb/dokumente/dissertationen/ciciliato-franzolin/ciciliato-franzolin-joao-2018.pdf [zuletzt eingesehen am 24.7.2022].

—: Die Propagandazeitschrift »Die Wehrmacht« (1936–1944). Analyse der Layouts, Werbeanzeigen und Kriegsberichterstattung, in: *Visual History* (15. 3. 2016), URL: https://www.visual-history.de/project/die-propagandazeitschrift-die-wehrmacht-1936–1944/ [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022].

Frei, Norbert/Schmitz, Johannes: *Journalismus im Dritten Reich*, München [3]1999.

Friedländer, Saul: *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus,* Frankfurt a. M. 2007.

Friedrich, Klaus-Peter (Hg.): *Polen, September 1939 – Juli 1941* (Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933–1945, 4), München 2011.

Frietsch, Elke: Helden und Engel. Unsterblichkeitsphantasmen in der Kunst des NS-Regimes während der Kriegsjahre, in: Paula Diehl (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, München 2006, S. 128–148.

—: *Kulturproblem Frau. Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus* (Literatur, Kultur, Geschlecht, 41), Köln/Weimar/Wien 2006.

Fröhlich, Elke: *Der Zweite Weltkrieg. Eine kurze Geschichte*, Stuttgart ²2015.

Führer, Karl Christian: »Hoist the Flag!« Flags as a Sign of Political Consensus and Distance in the Nazi Period, in: Elizabeth Harvey/Johannes Hürter/Maiken Umbach/Andreas Wirsching (Hg.): *Private life and privacy in Nazi Germany*, Cambridge/New York 2019, S. 156–181.

Füllgrabe, Jörg: »Wir rufen Stalingrad«. Der NS-Mythos vom heroischen Untergang der 6. Armee – Kontinuitäten und Brüche in der deutschen Nachkriegsliteratur, in: Jens Westemeier (Hg): *»So war der deutsche Landser…«. Das populäre Bild der Wehrmacht* (Krieg in der Geschichte, 101), Paderborn/München/Wien u. a. 2019, S. 123–138.

Gaertringen, Hiller von: *Sparta und Olympia im Nationalsozialismus*, Heidelberg 2018.

Gamper, Michael: Nacktes Leben – lebendige Nacktheit. Formung der Masse durch Körper- und Volkskörperpolitik, in: Paula Diehl (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus*, München 2006, S. 149–170.

Gebhardt, Miriam: *Als die Soldaten kamen. Die Vergewaltigung deutscher Frauen am Ende des Zweiten Weltkriegs*, München 2016.

Geimer, Peter: *Die Farben der Vergangenheit. Wie Geschichte zu Bildern wird*, München 2022.

—/Krüger, Klaus: *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik. Forschungsprogramm*, URL: http://bildevidenz.de/forschung/ [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022].

Gerhard, Susanne: Icon Lab. Revolution 3.0, Images and Power, in: Katharina Fink/Susanne Gerhard/Nadine Siegert (Hg.): *FAVT. Future Africa Visions in Time*, Nairobi 2016.

Giesen, Bernhard: *Triumph and Trauma*, London 2016.

—: *Zwischenlagen. Das Außerordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit*, Weilerswist 2010.

Gilmour, Colin: »Autogramm bitte!« Heldenverehrung unter deutschen Jugendlichen während des Zweiten Weltkriegs, in: Alexander Denzler/Stefan Grüner/Markus Raasch (Hg.): *Kinder und Krieg. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin/Boston 2016, S. 131–150.

Glöckler, Benjamin/Günther, Felix W./Marstaller, Vera: Helden und Gedenktourismus. Eine Reise nach Verdun, in: *helden.heroes.héros* 6 (2018) H. 2, S. 17–22.

Goldstein, Joshua S.: *War and Gender. How Gender Shapes the War System and Vice Versa*, New York 2006.

Goltermann, Svenja: *Die Gesellschaft der Überlebenden. Deutsche Kriegsheimkehrer und ihre Gewalterfahrung im Zweiten Weltkrieg*, München 2009.

—: *Opfer. Die Wahrnehmung von Krieg und Gewalt in der Moderne*, Frankfurt a. M. 2017.

Gölz, Olmo: Helden und Viele – Typologische Überlegungen zum Sog des Heroischen. Implikationen aus der Analyse des revolutionären Iran, in: *helden.heroes.héros,* Special Issue 7 (2019), S. 7–20.

—: Martyrdom and the Struggle for Power. Interdisciplinary Perspectives on Martyrdom in the Modern Middle East, in: *Behemoth. A Journal on Civilisation* 12 (2019) H. 1, S. 2–13.

—: Martyrium, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (23. 10. 2019), DOI: 10.6094/heroicum/md1.1.20191023.

—: The Imaginary Field of the Heroic. On the Contention between Heroes, Martyrs, Victims and Villains in Collective Memory, in: *helden.heroes.héros,* Special Issue 5 (2019), S. 27–38.

—: Typologisches Feld des Heroischen, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (6. 11. 2018), DOI: 10.6094/heroicum/tfhd1.0.

—/Brink, Cornelia: Das Heroische und die Gewalt. Überlegungen zur Heroisierung der Gewalttat, ihres Ertragens und ihrer Vermeidung, in: Dies. (Hg.): *Gewalt und Heldentum* (Helden – Heroisierungen – Heroismen, 16), Baden–Baden 2020, S. 9–29.

—/Brink, Cornelia: Gewalt und Heldentum, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (26.4.2019), DOI: 10.6094/heroicum/gewd1.0.

Gremliza, Hermann L.: *Haupt- und Nebensätze*, Berlin 2016.

Gries, Rainer: Zur Ästhetik und Architektur von Propagemen. Überlegungen zu einer Propagandageschichte als Kulturgeschichte, in: Ders./Wolfgang Schmale (Hg.): *Kultur der Propaganda* (Herausforderungen, 16), Bochum 2005, S. 9–36.

Groot, Marjan: Photography as Visual Documentary Source on Women and Gender in the Second World War, in: Evelyn Buchheim/Ralf Futselaar (Hg.): *Under Fire. Women and World War II* (Yearbook of Women's History, 34), Amsterdam 2014, S. 81–112.

Große Kracht, Klaus (Hg.): Fronterlebnis und Nachkriegsordnung. Wirkung und Wahrnehmung des Ersten Weltkrieges, in: *Zeitgeschichte-online* (Mai 2004) URL: https://zeitgeschichte-online.de/themen/fronterlebnis-und-nachkriegsordnung [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022].

Hachtmann, Rüdiger: »Bäuche wegmassieren« und »überflüssiges Fett in unserem Volke beseitigen« – der kommunale Breitensport der NS-Gemeinschaft »Kraft durch Freude«, in: Frank Becker/Ralf Schäfer (Hg.): *Sport und Nationalsozialismus* (Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus, 34), Göttingen 2016, S. 27–65.

Hagemann, Karen: Militär, Krieg und Geschlecht. Ein Kommentar zu der Militärgeschichtsschreibung in der MGZ, in: *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 76 (2017) Sonderbeilage, S. 175–184.

Hallett, Michael: Hanns Hubmann, in: *History of photography* 20 (1996) H. 4, S. 89–92.

Hämmerle, Christa: *Heimat/Front. Geschlechtergeschichte(n) des Ersten Weltkriegs in Österreich-Ungarn*, Wien/Köln/Weimar 2014.

Hand, Annika: *Ethik der Liebe und Authentizität*, Baden-Baden 2017.

Hardtwig, Wolfgang: Die Geschichtserfahrung der Moderne und die Ästhetisierung der Geschichtsschreibung. Leopold von Ranke, in: Alexander Demandt (Hg.): *Ranke unter den Weltweisen* (Öffentliche Vorlesungen, 65), Berlin 1996, S. 27–47.

Hartmann, Christian/Vordermayer, Thomas/Plöckinger, Othmar/Töppel, Roman (Hg.): *Hitler, Mein Kampf. Eine kritische Edition*, i. Auftr. d. Instituts für Zeitgeschichte München, Berlin 2016.

Hartmann, Peter W.: »Brandeum«, in: Ders.: *Das grosse Kunstlexikon*, URL: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_a_1.html [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022].

Harvey, Elizabeth: *»Der Osten braucht dich!« Frauen und nationalsozialistische Germanisierungspolitik*, Hamburg 2009.

—/Hürter, Johannes/Umbach Maiken/Wirsching Andreas (Hg.): *Private life and privacy in Nazi Germany*, Cambridge/New York 2019.

Hasenclever, Jörn: *Wehrmacht und Besatzungspolitik in der Sowjetunion*, Paderborn/München/Wien u. a. 2010.

Heer, Hannes: »Am Anfang haben wir es aus Überzeugung, später dann aus Pflicht getan«. Kollektive und individuelle Formen der Legitimation, in: *Bios* 11 (1998) H. 1, S. 42–68.

—: *The Discursive Construction of History Remembering the Wehrmacht's War of Annihilation*, Basingstoke 2008.

Heidenreich, Bernd/Neitzel, Sönke (Hg.): *Medien im Nationalsozialismus*, Paderborn/München/Wien u. a. 2010.

Heim, Susanne (Hg.): *Deutsches Reich 1938 – August 1939* (Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933–1945, 2), München 2009.

Heinrich-Polte, Barbara/Kindler, Jan/Siegert, Helge/Weber, Andreas (Arbeitsgruppe des BArch-Filmarchiv Berlin): *Regie und Regiment. Deutschland und das Militär in dokumentarischen Filmen von 1914*–1989, Berlin 2010.

Heins, Laura: *Nazi Film Melodrama*, Urbana 2013.

Heinzelmann, Herbert: Die Heilige Messe des Reichsparteitages. Zur Zeichensprache von Leni Riefenstahls »Triumph des Willens«, in: Bernd Ogan/Wolfgang W. Weiß (Hg.): *Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus*, Nürnberg 1992, S. 163–168.

Heller, Gerhard: *In einem besetzten Land. NS-Kulturpolitik in Frankreich. Erinnerungen 1940–44*, Köln 1982.

Helmut Engel: *Das Strandbad Wannsee. Erholung für Körper und Seele*, Berlin 2007.

Hensch, Lara: »Wir aber sind mitten im Kampf aufgewachsen.« – Erster Weltkrieg und Kampfzeit in Selbstdarstellungen früher SA-Männer, in: Yves Müller/Reiner Zilkenat (Hg.): *Bürgerkriegsarmee. Forschungen zur nationalsozialistischen Sturmabteilung (SA)*, Frankfurt a. M. 2013, S. 331–353.

Herbert, Ulrich: *Das Dritte Reich. Geschichte einer Diktatur*, München 2016.

—: *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*, München 2014.

—: *Wer waren die Nationalsozialisten?*, München 2021.

Herbst, Ludolf: *Das nationalsozialistische Deutschland 1933–1945*, Frankfurt a. M. 1996.

Herzog, Dagmar: »Das späte Menschenrecht«. Auf der Suche nach einer nachfaschistischen Sexualmoral, in: Daniel Fulda/Dagmar Herzog/Stefan-Ludwig Hoffmann/Till van Rahden (Hg.): *Demokratie im Schatten der Gewalt. Geschichten des Privaten im deutschen Nachkrieg*, Göttingen 2010, S. 201–229.

—: *Lust und Verwundbarkeit. Zur Zeitgeschichte der Sexualität in Europa und den USA* (Jena-Center. Geschichte des 20. Jahrhunderts, 24), Göttingen 2018.

—: *Sex after Fascism. Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*, Princeton/Oxford 2005.

Hesse, Klaus: PK-Fotografen im NS-Vernichtungskrieg. Eine Bildreportage Arthur Grimms aus dem besetzten Warschau 1939, in: Rainer Rother/Judith Prokasky (Hg.): *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkriegs*, München 2010, S. 137–149.

Hillgärtner, Jule: *Krieg darstellen* (Kaleidogramme, 83), Berlin 2013.

Hinz, Berthold (Hg.): *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen 1979.

Hirsch, Martin/Majer, Diemut/Meinck, Jürgen: *Recht, Verwaltung und Justiz im Nationalsozialismus. Ausgewählte Schriften, Gesetze und Gerichtsentscheidungen von 1933 bis 1945,* Köln 1984.

Hoffmann-Curtius, Kathrin: Opfermodelle am Altar des Vaterlandes seit der Französischen Revolution, in: Gudrun Kohn-Waechter (Hg.): *Schrift der Flammen, Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert*, Berlin 1991, S. 57–92.

—: Trophäen in Brieftaschen – Fotografien von Wehrmachts-, SS- und Polizeiverbrechen, in: Gisela Ecker/Claudia Breger/Susanne Scholz (Hg.): *Dinge. Medien der Aneignung – Grenzen der Verfügung*, Königstein 2002, S. 114–135.

Holert, Tom: Photo Op. Geschichte der Bildproduktion, in: *Fotogeschichte* 25 (2005) H. 95, S. 45–56.

Hollmann, Michael/Sander, Oliver: Digitalisierung des Bestandes Bild 101 III Propagandakompanien – Waffen-SS, in: *Mitteilungen aus dem Bundesarchiv* (2006) H. 1, S. 53–55.

Holme, Hannah: *Die Sorge um sich – die Sorge um die Welt. Martin Heidegger, Michel Foucault und Hannah Arendt*, Frankfurt a. M./New York 2018.

Holzer, Anton (Hg.): *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*, Marburg 2003.

—: *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus*, Darmstadt 2014.

Hüppauf, Bernd: *Fotografie im Krieg*, Paderborn 2015.

—: *Was ist Krieg? Zur Grundlegung einer Kulturgeschichte des Kriegs* (Histoire, 37), Bielefeld/Berlin 2013.

Hürter, Johannes: *Hitlers Heerführer. Die deutschen Oberbefehlshaber im Krieg gegen die Sowjetunion 1941/42* (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, 66), München 2006.

Hüter, Ulrich (Hg.): *Think while you shoot. Martin Munkacsi und der moderne Bildjournalismus*, Hamburg 2006.

Igl, Natalia/Menzel, Julia (Hg.): *Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung*, Bielefeld 2016.

Irrgang, Christina: *Hitlers Fotograf. Heinrich Hoffmann und die nationalsozialistische Bildpolitik*, Bielefeld 2020.

Jäger, Jens: Fotografie als historisches Dokument, in: *Fotogeschichte* 32 (2012) H. 124, S. 13–18.

—: Propagandafotografie. Private Kriegsfotografie im Zweiten Weltkrieg, in: *Visual History* (12. 2. 2020), DOI: https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1727.

Jahn, Peter/Schmiegelt, Ulrike (Hg.): *Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939–1945*, Berlin 2000.

Jureit, Ulrike: »Zeigen heißt verschweigen«. Die Ausstellungen über die Verbrechen der Wehrmacht, in: *Mittelweg* 36 (2004) H. 1, S. 3–27.

—/Schneider, Christian: *Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*, Stuttgart 2010.

Kallis, Aristotle A.: *Nazi Propaganda and the Second World War*, New York 2005.

Kamber, Michael: *Bilderkrieger. Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen. Kriegsfotografen erzählen*, Hollenstedt 2013.

Kämper, Gabriele: Hart am Wind. Rechte Lektüren zwischen Untergang und Offensive, in: *Feministische Studien* 36 (November 2018) H. 2, S. 251–268.

Kätzel, Ute: *Kriegsfrauen und Friedensmänner. Geschlechterrollen im Krieg*, Kassel 2005.

Keegan, John: *Der Zweite Weltkrieg*, Berlin 2004.

Keller, Ulrich (Hg.): *Fotografien aus dem Warschauer Ghetto,* Berlin 1987.

Kershaw, Ian: *Das Ende. Kampf bis in den Untergang – NS-Deutschland 1944/45*, München 2011.

—: *Hitler*, Bd. 1 (1889–1936), Stuttgart 1998.

—: *Hitler*, Bd. 2 (1936–1945), Stuttgart [4]2000.

—: How effective was Nazi Propaganda?, in: David Welch (Hg.): *Nazi Propaganda. The power and the limitations*, London 1983, S. 180–205.

Kille, Armin: Die Fotografie der Landser. Der Überfall auf die Sowjetunion 1941 dokumentiert in privaten Fototagebüchern deutscher Soldaten, in: *Visual History* (30. 11. 2020), DOI: https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2052.

Kim, Hyun Kang: Die Geste als Figur des Realen bei Walter Benjamin, in: Ulrich Richtmeyer/Fabian Goppelsröder/Toni Hildebrandt (Hg.): *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst* (Image, 63), Bielefeld 2014, S. 107–125.

Kiss, Eszter: »more drinks, more girls, better pay, and greater freedom«. Dem Kriegsfotografen und Draufgänger Robert Capa zum Hundertsten, in: *Zeitgeschichte-online* (November 2013), URL: https://zeitgeschichte-online.de/geschichtskultur/more-drinks-more-girls-better-pay-and-greater-freedom [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022].

Kleemola, Olli: »Gekaufte Erinnerungen?«. Zur Thematik und Bedeutung von gekauften Kriegsfotos in den Alben von ehemaligen Kriegsteilnehmern in Finnland und Deutschland, in: *Visual History* (23. 3. 2020), DOI: https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1738.

—: Soviet Prisoners of War in Finnish and German Propaganda Photography 1941–1944, in: Dagoslaw Demski/Liisi Laineste/Kamila Baraniecka-Olszewska (Hg.): *War Matters. Constructing Images of the Other (1930s to 1950s)*, Budapest 2015, S. 160–181.

Kleinhans, Bernd: *Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz*, Köln 2003.

Klemperer, Victor: *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933–1941*, Berlin 1995.

—: *LTI. Notizbuch eines Philologen* [1947], hg. v. Elke Fröhlich, Stuttgart [24]2010.

Knoch, Habbo: *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001.

Koch, Hansjoachim W.: *In the Name of the Volk. Political Justice in Hitler's Germany*, London 1989.

König, Thilo: Das kriegerische Vokabular der Fotografie, in: *Fotogeschichte* 12 (1992) H. 43, S. 39–48.

Koselleck, Reinhart: Die Diskontinuität der Erinnerung, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 47 (1999), S. 213–222.

Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse [1963], in: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M. 1963, S. 50–63.

—: Die Photographie [1927], in: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M. 1963, S. 21–39.

—: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [Theory of Film. The Redemption of Physical Reality, 1960], Frankfurt a. M. 1964.

—: Totalitäre Propaganda [1936–1938], in: Ders.: *Studien zu Massenmedien und Propaganda* (Siegfried Kracauer. Werke, 2.2), Berlin 2012, S. 17–173.

—: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [From Caligari to Hitler. A Psychological History oft he German Film, 1947], Frankfurt a. M. 1979.

Kramer, Alan: Kriegsrecht und Kriegsverbrechen, in: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich/Irina Renz (Hg.): *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, Paderborn/München/Wien u. a. 2009, S. 281–292.

Kramer, Sven: *Transformationen der Gewalt im Film. Über Riefenstahl, Améry, Cronenberg, Egoyan, Marker, Kluge, Farocki,* Berlin 2014.

Kreimeier, Klaus: Sensomotorik. Das unbegriffene Erbe der Propagandakompanien, in: Rainer Rother/Judith Prokasky (Hg.): *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkriegs*, München 2010, S. 306–318.

Kröncke, Meike/Lauterbach, Barbara/Nohr, Rolf N. (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Berlin 2005.

Krüger, Peter: Etzels Halle und Stalingrad. Die Rede Görings vom 30. 1. 1943, in: Joachim Heinzle/Ute Obhof (Hg.): *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, Wiesbaden 2003, S. 375–403.

Kuchler, Christian (Hg.): *NS-Propaganda im 21. Jahrhundert. Zwischen Verbot und öffentlicher Auseinandersetzung*, Köln/Weimar/Wien 2014.

Kühne, Thomas: *Kameradschaft. Die Soldaten des nationalsozialistischen Krieges und das 20. Jahrhundert* (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, 173), Göttingen 2006.

Kumpfmüller, Michael: *Die Schlacht von Stalingrad. Metamorphosen eines deutschen Mythos*, München 1995.

Kunert, Günter: Seit dem 42. Jahr des Jahrhunderts, in: Ders.: *Tagträume. Prosa*, München 1964, S. 27.

Latzel, Klaus/Maubach, Franka/Satjukow, Silke u. a. (Hg.): *Soldatinnen. Gewalt und Geschlecht im Krieg vom Mittelalter bis heute* (Krieg in der Geschichte, 60), Paderborn/München/Wien u. a. 2011.

—: Vom Kriegserlebnis zur Kriegserfahrung. Theoretische und methodische Überlegungen zur erfahrungsgeschichtlichen Untersuchung von Feldpostbriefen, in: *Militärgeschichtliche Mitteilungen* 56 (1997) H. 1, S. 1–30.

—/Mailänder, Elissa/Maubach, Franka (Hg.): *Geschlechterbeziehungen und »Volksgemeinschaft«*, Göttingen 2018.

—/Wegner, Bernd (Hg.): *Deutsche Soldaten – nationalsozialistischer Krieg? Kriegserlebnis – Kriegserfahrung 1939–1945* (Krieg in der Geschichte, 1), Paderborn/München/Wien u. a. 1998.

Lauf, Edmund: Propaganda im Namen des deutschen Volkes. Der Volksgerichtshof im Spiegel des Völkischen Beobachters, in: *Historical Social Research* 21 (2012) H. 3, S. 76–95.

Le Bon, Gustave: *Psychologie der Massen* [1895], Stuttgart 1973.

Lehnhardt, Jochen: *Die Waffen-SS. Geburt einer Legende – Himmlers Krieger in der NS-Propaganda* (Krieg in der Geschichte, 100), Paderborn/Leiden/Boston u. a. 2017.

Leiskau, Katja/Rössler, Patrick/Trabert, Susann (Hg.): *Deutsche illustrierte Presse. Journalismus und visuelle Kultur in der Weimarer Republik*, Baden-Baden 2016.

Leonhard, Jörn/Schubert, Stefan: Verrat, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (6. 3. 2020), DOI: 10.6094/heroicum/vd1. 0. 20200306.

Lethen, Helmut: *Der Schatten des Fotografen. Bilder und ihre Wirklichkeit*, Berlin [2]2014.

Lewalter, Hannes: *»Der Kampf ist hart. Wir sind härter!« Die Darstellung deutscher Soldaten im Spiegel der Bildpropaganda beider Weltkriege und die Konstruktion des »Neuen Helden«*, Diss., Universität Tübingen 2010.

Liebsch, Katharina: Identität, in: Robert Gugutzer/Gabriele Klein/Michael Meuser (Hg.): *Handbuch Körpersoziologie* (Grundbegriffe und theoretische Perspektiven, 1), Wiesbaden 2017, S. 39–43.

Lienkamp, Thomas/Kille, Armin/Schäfer, Tristan: Von fotografierenden Soldaten und soldatischen Fotografen. Zum Workshop ›Deutsche Kriegsfotografie im Zweiten Weltkrieg – Zwischen privater und professioneller Praxis, in: *Rundbrief Fotografie* 22 (2015) H. 4, S. 77–82.

Lipp, Anne: Heimatwahrnehmung und soldatisches »Kriegserlebnis«, in: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich/Dieter Langewiesche u. a. (Hg.): *Kriegserfahrungen. Studien zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Ersten Weltkrieges* (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte, 5), Essen 1997, S. 225–242.

Lipp, Michael: *Bildpropaganda im Dritten Reich. Die Illustrationen in den Zeitschriften unter der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland*, St. Katharinen 1999.

Löffelholz, Martin (Hg.): *Kriegs- und Krisenberichterstattung. Ein Handbuch* (Praktischer Journalismus, 70), Konstanz 2008.

Loiperdinger, Martin: *Der Parteitagsfilm »Triumph des Willens« von Leni Riefenstahl*, Opladen 1987.

Longerich, Peter: *»Davon haben wir nichts gewusst!« Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933–1945*, Bonn 2006.

—: Nationalsozialistische Propaganda, in: Karl Dietrich Bracher/Manfred Funke/Hans-Adolf Jacobson (Hg.): *Deutschland 1933–1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft*, Düsseldorf 1993, S. 291–314.

—: *Politik der Vernichtung. Eine Gesamtdarstellung der nationalsozialistischen Judenverfolgung*, München/Zürich 1998.

Lott, Sylvia: *Die Frauenzeitschriften von Hans Huffzky und John Jahr. Zur Geschichte der deutschen Frauenzeitschrift zwischen 1933 und 1970*, Berlin 1985.

Marßolek, Inge: »Das Denunzieren als eine üble Zeitverschwendung muß nachdrücklich bekämpft werden«. Denunziation in Deutschland 1933 bis 1949, in: *Potsdamer Bulletin für Zeithistorische Studien* 25 (2002), S. 17–34.

Marstaller, Vera: Die Erotik des Kriegsversehrten. Nationalsozialistische Maskulinitätsdiskurse im Kontext extremer Gewalterfahrung, in: Olmo Gölz/Cornelia Brink (Hg.): *Gewalt und Heldentum*, Baden-Baden 2020, S. 103–133.

—: Irritierende Bilder aus dem Zweiten Weltkrieg. Rezension zu: Martin Dammann (Hg.): Soldier Studies. Cross-Dressing in der Wehrmacht. Texte von Martin Dammann und Harald Welzer, Berlin 2018, in: *Fotogeschichte* 39 (2019) H. 152, S. 68–69.

—: Samurai und Kamikaze. Von der allmählichen Übernahme fotografischer Gesten aus Japan in deutschen Illustrierten zwischen 1940 und 1945, in: *Visual History* (7. 6. 2021), DOI: https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2250.

—/Gölz, Olmo: Gewalt und Geschlecht [Ausstellungsrezension], in: *H-Soz-Kult. Kommunikation und Fachinformation für die Geschichtswissenschaft* (14. 7. 2018), URL: www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/rezausstellungen-315 [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022].

Marxen, Klaus: *Das Volk und sein Gerichtshof. Eine Studie zum nationalsozialistischen Volksgerichtshof*, Frankfurt a. M. 1994.

Matthias, Agnes: *Die Kunst, den Krieg zu fotografieren. Krieg in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart*, Marburg 2005.

Maubach, Franka: »Volksgemeinschaft« als Geschlechtergemeinschaft. Zur Genese einer nationalen Beziehungsform, in: Gudrun Brockhaus (Hg.): *Attraktion der NS-Bewegung*, Essen 2014, S. 251–268.

—: *Die Stellung halten. Kriegserfahrungen und Lebensgeschichten von Wehrmachtshelferinnen*, Göttingen 2009.

Mayer, Christian: Denkmalsturz. Warum »Stern«-Gründer Henri Nannen bald aus dem Namen von Journalistenpreis und Journalistenschule gestrichen werden könnte, in: *Süddeutsche Zeitung* (20. 5. 2022), URL: https://www.sueddeutsche.de/medien/henri-nannen-debatte-nazi-stern-gruender-1.5588994.

Menges, Franz: Munkácsi, Martin, in: *Neue Deutsche Biographie* (Bd. 18), Berlin 1997, S. 597.

Meyer, Ahlrich (Hg.): *Der Blick des Besatzers. Propagandaphotographie der Wehrmacht aus Marseille 1942–1944*, Bremen 1999.

Milton, Sybil: Die Konzentrationslager der dreißiger Jahre im Bild der in- und ausländischen Presse, in: Ulrich Herbert/Karin Orth/Christoph Dieckmann (Hg.): *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager – Entwicklung und Struktur* (Bd. 1), Göttingen 1998, S. 135–147.

Minelli, Kelly: Soldat (Frühe Neuzeit), in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (14. 2. 2018), DOI: 10.6094/heroicum/soldat-fnz.

Möhring, Maren: Nacktheit und Leibeszucht. Die FKK-Praxis im Nationalsozialismus, in: Paula Diehl (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus*, München 2006, S. 211–228.

Moll, Martin: Die Abteilung Wehrmachtspropaganda im Oberkommando der Wehrmacht. Militärische Bürokratie oder Medienkonzern?, in: Wolf Gruner/Armin Nolzen (Hg.): *»Bürokratien«. Initiative und Effizienz* (Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus, 17), Berlin 2001, S. 111–150.

Mondzain, Marie-José: *Können Bilder töten?*, Zürich/Berlin 2006.

Moser, Walter (Hg.): *Faces – Die Macht des Gesichts. Helmar Lerski und die Porträtfotografie der Zwischenkriegszeit*, München 2021.

Mühlenberg, Jutta: *Das SS-Helferinnenkorps. Ausbildung, Einsatz und Entnazifizierung der weiblichen Angehörigen der Waffen-SS 1942–1949*, Hamburg 2011, S. 125–168.

Müller, Rolf-Dieter: *Der letzte deutsche Krieg 1939–1945*, Stuttgart 2005.

Müller, Yves: »…wie ist's mit dir, Hans…?« Männlicher Habitus, Kameradschaft und Männerbund in der SA, in: Ders./Reiner Zilkenat (Hg.): *Bürgerkriegsarmee. Forschungen zur nationalsozialistischen Sturmabteilung (SA)*, Frankfurt a. M. 2013, S. 355–371.

—/Zilkenat, Reiner (Hg.): *Bürgerkriegsarmee. Forschungen zur nationalsozialistischen Sturmabteilung (SA)*, Frankfurt a. M. 2013.

—/Zilkenat, Reiner: »…der Kampf wird über unserem Leben stehe [sic!], solange wir atmen!« Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Bürgerkriegsarmee. Forschungen zur nationalsozialistischen Sturmabteilung (SA)*, Frankfurt a. M. 2013, S. 9–28.

Munier, Julia Noah: *Sexualisierte Nazis. Erinnerungskulturelle Subjektivierungspraktiken in Deutungsmustern von Nationalsozialismus und italienischem Faschismus*, Bielefeld 2017.

Münkler, Herfried: Heroische und postheroische Gesellschaften, in: *Merkur* 61 (2007) H. 8/9, S. 742–752.

—/Fischer, Karsten: »Nothing to kill or die for…«. Überlegungen zu einer politischen Theorie des Opfers, in: *Leviathan* 28 (2000) H. 3, S. 343–362.

Murnau-Stiftung: *Über alles in der Welt*, URL: http://www.murnau-stiftung.de/movie/899 [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022].

Museum Ludwig (Hg.): *Menschen wie du und ich – in der Welt von gestern. Bernd Lohse 1935–1953* [Ausstellungskatalog], Köln 1989.

Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina: *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2015.

Neissl, Julia: *Männerkrieg und Frauenfrieden. Geschlechterdimensionen in kriegerischen Konflikten*, Wien 2003.

Noble, Alastair: The Peoples Levy. The Volkssturm and Popular Mobilisation in Eastern Germany 1944–45, in: *Journal of Strategic Studies* 24 (2001) H. 1, S. 165–187.

Offizier, Michael: *Vom heldenhaften Führer zum einsamen Deserteur. Zum Wandel der Motive von Männlichkeit in der deutschen Kriegsliteratur*, Hamburg 2012.

Ortoleva, Peppino: Photographie und Geschichtswissenschaft. Teil II, in: *Photographie und Gesellschaft* 1 (1989) H. 2, S. 4–12.

Pabel, Hilmar/Dönhoff, Marion: *Bilder der Menschlichkeit. Zwölf klassische Fotoreportagen*, München/Luzern 1983.

Patel, Kiran Klaus: Erziehungsziel: Männlichkeit. Körperbilder und Körperpraktiken im Nationalsozialismus und im New Deal in den USA, in: Paula Diehl (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus*, München 2006, S. 229–248.

—: *Soldaten der Arbeit. Arbeitsdienste in Deutschland und den USA, 1933–1945*, Göttingen 2003.

Paul, Gerhard: *Bilder einer Diktatur. Zur Visual History des »Dritten Reiches«* (Visual History. Bilder und Bildpraxen in der Geschichte, 6), Göttingen 2020.

—: Der Dolchstoß. Ein Schlüsselbild nationalsozialistischer Erinnerungspolitik, in: Ders. (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder* (Bd. 1: 1900 bis 1949), Göttingen 2009, S. 300–307.

Pieken, Gorch/Militärhistorisches Museum der Bundeswehr (Hg.): *Gewalt und Geschlecht. Männlicher Krieg – Weiblicher Frieden?,* Dresden 2018.

Postone, Moshe: Nationalsozialismus und Antisemitismus. Ein theoretischer Versuch, in: Dan Diner (Hg.): *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt a. M. 1988, S. 242–254.

Protte, Katja: Das Erbe des Krieges. Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg als Mittel nationalsozialistischer Propaganda im »Illustrierten Beobachter« 1926–1939, in: *Fotogeschichte* 16 (1996) H. 60, S. 19–43.

Prümm, Karl: Die Historiographie der »neuen Kriege« muss Mediengeschichte sein, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 2 (2005) H. 1, S. 100–104.

—: In der Hölle – im Paradies der Bilder. Medienstreit und Mediengebrauch, in: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 20 (1995), S. 13–27.

Ramsbrock, Annelie: *Korrigierte Körper. Eine Geschichte künstlicher Schönheit in der Moderne*, Göttingen 2011.

Ranke, Winfried: Fotografische Kriegsberichterstattung im Zweiten Weltkrieg. Wann wurde daraus Propaganda?, in: *Fotogeschichte* 12 (1992) H. 43, S. 61–75.

Reckwitz, Andreas: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32 (2003) H. 4, S. 282–301.

Reemtsma, Jan Philipp: Dietrichs misslungene Brautwerbung. Über Heldengeschichten, in: Olmo Gölz/Cornelia Brink (Hg.): *Gewalt und Heldentum*, Baden-Baden 2020, S. 33–46.

Reichardt, Sven: *Faschistische Kampfbünde. Gewalt und Gemeinschaft im italienischen Squadrismus und in der deutschen SA*, Köln/Weimar/Wien [2]2009.

Reiß, Gunter: *Reichsdramaturgie Kulissen und Choreographien der Macht im NS-Staat*, Frankfurt a. M./Bern/Wien u. a. 2016.

Renggli, Cornelia: Komplexe Beziehungen beschreiben. Diskursanalytisches Arbeiten mit Bildern, in: Franz X. Eder/Oliver Kühschelm/Christina Linsboth (Hg.): *Bilder in historischen Diskursen* (Interdisziplinäre Diskursforschung), Wiesbaden 2014, S. 45–61.

Requate, Jörg: Öffentlichkeit und Medien als Gegenstände historischer Analyse, in: *Geschichte und Gesellschaft* 25 (1999) H. 1, S. 5–32.

Roche, Helen: *Sparta's German Children. The Ideal of Ancient Sparta in the Royal Prussian Cadet Corps, 1818–1920, and in National Socialist Elite Schools (the Napolas). 1933–1945*, Swansea u. a. 2013.

Röger, Maren: *Kriegsbeziehungen. Intimität, Gewalt und Prostitution im besetzten Polen 1939 bis 1945*, Frankfurt a. M. 2015.

Römer, Felix: *Der Kommissarbefehl. Wehrmacht und NS-Verbrechen an der Ostfront 1941/42*, Paderborn/München/Wien u. a. 2008.

—/Hürter, Johannes: *Kameraden. Die Wehrmacht von innen*, München/Zürich 2012.

Rössler, Patrick*: Inhaltsanalyse*, Konstanz 2005.

Rother, Rainer/Prokasky, Judith (Hg.): *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkriegs*, München 2010.

—/Thomas, Vera (Hg.): *Linientreu und populär. Das UFA-Imperium 1933–1945*, Berlin 2017.

Ruchatz, Jens: Bleiwüsten zur Austrocknung der Bilderflut. Susan Sontag und die Kritik an der fotografischen Reproduktion, in: *Fotogeschichte* 32 (2012) H. 126, S. 11–22.

—: Kontexte der Präsentation. Zur Materialität und Medialität des fotografischen Bildes, in: *Fotogeschichte* 32 (2012) H. 124, S. 19–28.

Rüß, Hartmut: Kiev/Babij Jar, in: Gerd R. Ueberschär (Hg.): *Orte des Grauens. Verbrechen im Zweiten Weltkrieg,* Darmstadt 2003.

Rutz, Rainer: *Signal. Eine deutsche Auslandsillustrierte als Propagandainstrument im Zweiten Weltkrieg*, Essen 2007.

Sabrow, Martin: Heroismus und Viktimismus. Überlegungen zum deutschen Opferdiskurs in historischer Perspektive, in: *ZZF-Bulletin* 43 (Dezember 2008) H. 44, S. 7–20.

Sachsse, Rolf: *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*, Dresden 2003.

—: *Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation*, Köln 2003.

—: Von »wertvoller Blockadebrecherarbeit« zum Wunsch, »mit Gewehr und Kamera dienen zu dürfen«. Notizen zur Verschränkung von professioneller und amateurhafter Fotografie im Zweiten Weltkrieg, in: *Visual History* (22. 2. 2020), DOI: https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1728.

Salewski, Michael: *Deutschland und der Zweite Weltkrieg*, Paderborn/München/Wien u. a. 2005.

Salzborn, Samuel: *Antisemitismus. Geschichte, Theorie, Empirie*, Baden-Baden 2014, S. 118–120.

Sander, Oliver: Deutsche Bildberichter in Polen, in: Danuta Jackiewicz/Eugeniusz Cezary Król (Hg.): *Im Objektiv des Feindes. Die deutschen Bildberichterstatter im besetzten Warschau 1939–1945*, Warschau 2009, S. 31–47.

Schabacher, Gabriele: *Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion »Gattung« und Roland Barthes*' »Über mich selbst«, Würzburg 2007.

Schaber, Irme: *Gerda Taro – Fotoreporterin im spanischen Bürgerkrieg. Eine Biografie*, Marburg 1994.

Scharnberg, Harriet: Das A und P der Propaganda. Associated Press und die nationalsozialistische Bildpublizistik, in: *Zeithistorische Forschungen* 13 (2016) H. 1, S. 11–35.

—: *Die »Judenfrage« im Bild. Der Antisemitismus in nationalsozialistischen Fotoreportagen*, Hamburg 2018.

Schilling, René: »*Kriegshelden«. Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in Deutschland 1813–1945* (Krieg in der Geschichte, 15), Paderborn/München/Wien u. a. 2002.

—: Die Helden der Wehrmacht, in: Rolf-Dieter Müller/Hans-Erich Volkmann (Hg.): *Die Wehrmacht. Mythos und Realität*, München 1999, S. 550–572.

Schlechtriemen, Tobias: Der Held als Effekt. *Boundary work* in Heroisierungsprozessen, in: *Berliner Debatte Initial* 29 (2018) H. 1, S. 106–119.

—: Grenzüberschreitung, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (13. 8. 2019), DOI: 10.6094/heroicum/gd1. 0. 20190813.

—: Handlungsmacht, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (14. 11. 2019), DOI: 10.6094/heroicum/hd1. 0. 20191114.

—: The Hero and a Thousand Actors. On the Constitution of Heroic Agency, in: *helden. heroes.héros* 4 (2016) H. 1, S. 17–32.

Schlüter, Holger: *Die Urteilspraxis des nationalsozialistischen Volksgerichtshofs* (Münsterische Beiträge zur Rechtswissenschaft, 86), Berlin 1996.

Schmölders, Claudia: Das Gesicht von »Blut und Boden«. Erna Lendvai-Dircksens Kunstgeographie, in: Paula Diehl (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, München 2006, S. 51–78.

Schreiber, Gerhard: *Der Zweite Weltkrieg*, München [3]2013.

Schüler-Springorum, Stefanie: Geschlecht und Gewalt. Zur Emotionsgeschichte des Antisemitismus, in: Dies./Süselbeck, Jan: *Emotionen und Antisemitismus. Geschichte – Literatur – Theorie*, Göttingen 2021, S. 212–232.

—: *Krieg und Fliegen. Die Legion Condor im Spanischen Bürgerkrieg,* Paderborn/München/Wien u. a. 2010.

Schwarz, Johannes Valentin: Berliner Illustrirte Zeitung, in: Dan Diner (Hg.): *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur* (Bd. 1: A–Cl), Stuttgart/Weimar 2011, S. 282–287.

Schweppenhäuser, Gerhard: *Revisionen des Realismus. Zwischen Sozialporträt und Profilbild*, Stuttgart 2018.

Searle, John R.: *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay,* Frankfurt a. M. 1971.

Seeßlen, Georg: Die Suche nach dem apokalyptischen Echo, in: *Jungle World* (10. 12. 2020) H. 50, URL: https://jungle.world/artikel/2020/50/die-suche-nach-dem-apokalyptischen-echo [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022].

Sieber, Roland: Anschlag von Halle. Inszeniert wie ein Ego-Shooter, in: *Der rechte Rand* (Oktober 2019) H. 180, URL: https://www.der-rechte-rand.de/archive/5454/halle-anschlag-ego-shooter [zuletzt eingesehen am 24. 7. 2022].

Sjoberg, Laura: *Gender, War and Conflict*, Cambridge 2014.

Slaby, Jan/Mühlhoff, Rainer/Wüschner, Philipp: Affective Arrangements, in: *Emotion Review* 11 (2017) H. 1, S. 1–10.

Sonderforschungsbereich 948: Held, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (1. 2. 2019), DOI: 10.6094/heroicum/hdd1.0.

—: Heldentat, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (22. 2. 2018), DOI: 10.6094/heroicum/heldentat.

—: Heroisierung, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (20. 2. 2018), DOI: 10.6094/heroicum/heroisierung.

Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten* [Regarding the Pain of the Others, 2003], Frankfurt a. M. [3]2010.

Sösemann, Bernd: *Propaganda. Medien und Öffentlichkeit in der NS-Diktatur. Band 2* (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, 25), Stuttgart 2011.

Stargardt, Nicholas: *Der deutsche Krieg. 1939–1945*, Frankfurt a. M. 2015.

Steur, Claudia/Nachama, Andreas/Zellerhoff, Nina (Hg.): *Der Volksgerichtshof 1934–1945. Terror durch »Recht« [The People's Court 1934–1945. When Nazi Terror Became Law]*, Berlin 2018.

Steuwer, Janosch: A Particular Kind of Privacy. Accessing the »Private« in National Socialism, in: Elizabeth Harvey/Johannes Hürter/Maiken Umbach/Andreas Wirsching (Hg.): *Private life and privacy in Nazi Germany*, Cambridge/New York 2019, S. 30–54.

Stiewe, Barbara: *Der »Dritte Humanismus«. Aspekte deutscher Griechenrezeption vom George-Kreis bis zum Nationalsozialismus*, Berlin 2011.

Stiftung Denkmalschutz Berlin *(Hg.): Das Strandbad am Großen Wannsee. Baudenkmal – Kulturdenkmal – Berliner Wahrzeichen* (Stiftung Denkmalschutz Berlin, 4), Berlin 2003.

Süselbeck, Jan: Der Krieg als Vater aller Dinge? Zur emotionswissenschaftlichen Fragestellung des Bandes, in: Søren R. Fauth/Kasper Green Krejberg/Jan Süselbeck (Hg.): *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert,* Göttingen 2012, S. 9–39.

Tallgren, Vappu: *Hitler und die Helden. Heroismus und Weltanschauung*, Helsinki 1981.

Taylor, John: War, Photography and Evidence, in*: The Oxford Art Journal* 22 (1999) H. 1, S. 158–165.

Thamer, Hans-Ulrich: *Verführung und Gewalt. Deutschland 1933–1945*, Berlin 1986.

Theweleit, Klaus: *Männerphantasien* [1977/78]*, Berlin 2019.*

Thiele, Martina/Thomas, Tanja/Virchow, Fabian (Hg.): *Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen*, Wiesbaden 2010.

Tilg, Stefan/von den Hoff, Ralf: Zweikampf, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg (23. 1. 2018), DOI: 10.6094/heroicum/zweikampf.

Tolsdorff, Tim: *Von der Stern-Schnuppe zum Fix-Stern. Zwei deutsche Illustrierte und ihre gemeinsame Geschichte vor und nach 1945* (Öffentlichkeit und Geschichte, 7), Köln 2014.

Töppel, Roman: »Soldaten wie andere auch, nur ein bisschen besser«. Das Selbstbild von Veteranen der Waffen-SS, in: *BIOS* 30 (2017) H. 1/2, S. 213–234.

Unger, Eva-Maria: *Illustrierte als Mittel zur Kriegsvorbereitung in Deutschland 1933–1939* (Pahl-Rugenstein-Hochschulschriften Gesellschafts- und Naturwissenschaften, 149)*,* Köln 1984.

Urban, Thomas: *Katyn 1940. Geschichte eines Verbrechens*, München 2015.

Uziel, Daniel: Blick zurück auf den vergangenen, Planung für den kommenden Krieg. Die Entwicklung der deutschen, militärischen Propaganda, in: Bruno Thoß/Hans-Erich Volkmann (Hg.): *Erster Weltkrieg – Zweiter Weltkrieg. Ein Vergleich. Krieg, Kriegserlebnis, Kriegserfahrung in Deutschland*, Paderborn/München/Wien u. a. 2002, S. 301–321.

—: Establishing the Image of the Jew. Early German Media Reporting About the Jews in Poland, in: *Yad Vashem Studies* 45 (2017) H. 2, S. 97–124.

—: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht. Stellenwert und Funktion der Propagandatruppen im NS-Staat, in: Rainer Rother/Judith Prokasky (Hg.): *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges*, München 2010, S. 13–36.

—: *The Propaganda Warriors. The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front*, Oxford/Berlin/Frankfurt a. M. u. a. 2008.

Vieth, Eva: Die letzte »Volksgemeinschaft«. Das Kriegsende in den Bildern der Illustrierten, in: Jörg Hillmann/John Zimmermann (Hg): *Kriegsende 1945 in Deutschland* (Beiträge zur Militärgeschichte, 55), München 2002, S. 265–286.

von den Hoff, Ralf/Asch, Ronald G./Aurnhammer, Achim u.a.: Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung. Ein kritischer Bericht, in: *H-Soz-Kult* (28.7.2015) URL: www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-2216 [zuletzt eingesehen am 24.7.2022].

—/Asch, Ronald G./Aurnhammer, Achim u.a.: Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne; konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948, in: *helden.heroes.héros* 1 (2013) H. 1, S. 7–14.

Vossler, Frank: *Propaganda in die eigene Truppe. Die Truppenbetreuung in der Wehrmacht 1939–1945* (Krieg in der Geschichte, 21), Paderborn/München/Wien u.a. 2005.

Vowinckel, Annette: *Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert* (Visual History. Bilder und Bildpraxen in der Geschichte, 2), Göttingen 2016.

—/Wildt, Michael: Fotografie in Diktaturen. Politik und Alltag der Bilder, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 12 (2015) H. 2, S. 197–209.

—/Wildt, Michael/Kirsch, Jan-Holger (Hg.): *Fotografie in Diktaturen*, Göttingen 2015.

Wagner, Ringo: Wehrsport und Sport in der SA, in: Yves Müller/Reiner Zilkenat (Hg.): *Bürgerkriegsarmee. Forschungen zur nationalsozialistischen Sturmabteilung (SA)*, Frankfurt a.M. 2013, S. 373–392.

Wagner, Walter: *Der Volksgerichtshof im nationalsozialistischen Staat* (Die deutsche Justiz und der Nationalsozialismus, 16/III), Stuttgart 1974.

Waldenfels, Bernhard: Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder, in: Gottfried Boehm/Birgit Mersmann/Christian Spies (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008, S. 47–63.

Walker, Julian: *Words and the First World War. Language, Memory, Vocabulary*, London 2017.

Warburg, Aby M.: *Werke in einem Band*, hg. v. Martin Treml/Sigrid Weigel/Perdita Ladwig, Berlin 2010, S. 31–183.

Wedel, Hasso von: *Die Propagandatruppen der Deutschen Wehrmacht* (Die Wehrmacht im Kampf, 34), Neckargemünd 1962.

Wehr, Laura: *Kamerad Frau? Eine Frauenzeitschrift im Nationalsozialismus* (Regensburger Schriften zur Volkskunde, 16), Regensburg 2002.

Weil, Simone: Die Ilias oder das Poem der Gewalt [1940/41], in: Dies.: *Krieg und Gewalt. Essays und Aufzeichnungen*, Zürich 2011, S. 161–191.

Wenk, Silke: Götter-Lieben. Zur Repräsentation des NS-Staates in steinernen Bildern des Weiblichen, in: Leonore Siegele-Wenschkewitz/Gerda Struchlik (Hg.): *Frauen und Faschismus in Europa. Der faschistische Körper*, Pfaffenweiler 1990, S. 181–210.

Westemeier, Jens: *»So war der deutsche Landser…«. Das populäre Bild der Wehrmacht*, Paderborn/München/Wien u.a. 2019.

Wette, Wolfram: *Die Wehrmacht. Feindbilder, Vernichtungskrieg, Legenden*, Frankfurt a.M. ^{2}2002.

Wiesing, Lambert: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Berlin 2013.

Wildmann, Daniel: Desired Bodies. Leni Riefenstahl's Olympia, Aryan Masculinity and the Classical Body, in: Helen Roche/Kyriakos Dēmētriou (Hg.): *Brill's Companion to the Classics, Fascist Italy and Nazi Germany*, Leiden/Boston 2018.

Wildt, Michael: *Die Ambivalenz des Volkes. Der Nationalsozialismus als Gesellschaftsgeschichte*, Berlin 2019.

—: *Generation des Unbedingten. Das Führungskorps des Reichssicherheitshauptamtes*, Hamburg 2002.

Wolf, Herta: Die Tränen der Fotografie, in: Karin Harasser/Thomas Macho/Burckhardt Wolf (Hg.): *Folter. Politik und Technik des Schmerzes*, München 2007, S. 139–163.

Wrocklage, Ute: Presse und Bildberichterstattung um 1933. Kontinuität oder Bruch?, in: Ulrich Hüter (Hg.): *Think while you shoot. Martin Munkacsi und der moderne Bildjournalismus*, Hamburg 2006, S. 74–85.

Wurzer, Markus: Disziplinierte Bilder. Kriegsbildberichterstattung im nationalsozialistischen Deutschland und faschistischen Italien im Vergleich, in: *Visual History* (6. 4. 2020), DOI: https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1742.

Zimmermann, Clemens: From Propaganda to Modernization. Media Policy and Media Audiences under National Socialism, in: *German History* 24 (2006) H. 3, S. 431–454.

Zöller, Alexander: Die Leica als Waffe. Die Bildberichter der deutschen Propagandakompanien im Zweiten Weltkrieg, in: Deutsch-Russisches Museum Berlin-Karlshorst (Hg.): *Propagandafotograf im Zweiten Weltkrieg. Benno Wundshammer* [Ausstellungskatalog], Berlin 2014, S. 16–30.

—: Soldaten oder Journalisten? Das Image der Propagandakompanien zwischen Anspruch und Wirklichkeit, in: Rainer Rother/Judith Prokasky (Hg.): *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges*, München 2010, S. 167–179.

Danksagung

Durch den Druck dieses Buches ist nun die Arbeit an meiner Dissertation abgeschlossen. Mit Roland Barthes gesprochen, freue ich mich über die Möglichkeit, mit dem nun folgenden Danksagungsritual »die Befreiung von einer Aufgabe, einer Sorge [zu] feiern«.[1] Mein großer Dank gilt an erster Stelle Prof. Dr. Cornelia Brink, von der ich lernte, wie die Sorge sowohl um uns selbst als Historiker*innen als auch um die Quellen dazu führt, in uns fremden und entfernten Zeiten das zu entdecken, was Carolin Emcke mit »Welthaltigkeit« bezeichnet.[2] Ihre Betreuung meiner Doktorarbeit gab Raum zu denken und bot gleichzeitig jederzeit die Möglichkeit zu einem höchst produktiven Austausch. Durch die immer wertschätzenden Gespräche mit ihr lernte ich zu viel, um es aufzuzählen – genannt sei nur der Blick auf die Sichtbarkeit der Fotograf*innen im Bild. Mein Dank gilt ebenso meiner Zweitbetreuerin Prof. Dr. Anna Schreurs-Morét und ihrer Sorge dafür, durch genaue Bildanalysen die den Fotos inhärenten Wirkungslenkungen herauszustellen, und ihre Ermutigung, die Sichtbarkeit der Rezipient*innen im Bild zu erkennen. Auch die Gespräche mit ihr lehrten mich, genau hinzusehen und das allzu Offensichtliche genauso ernst zu nehmen wie zunächst unauffällige Details.

Die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein förderte durch einen Druckkostenzuschuss die Veröffentlichung. Der von der DFG geförderte SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« sorgte für die notwendige finanzielle Unterstützung der gesamten Arbeit, der Archivreisen, der Vortragsreisen und nicht zuletzt ebenfalls der Publikation. Vor allem die Geschäftsstelle, und damit Ulrike Zimmermann und Sebastian Meurer, teilweise auch an meinem Projekt mitarbeitende Hilfskräfte wie Benjamin Glöckler, Felix Günther, Antonia Wind und Felicitas Kübler und nicht zu vergessen das Sekretariat unter der Leitung von Aleksandra Pojda de Pérez und Maria Villalobos trugen maßgeblich zum Gelingen meiner Arbeit bei.

In diesem interdisziplinären Forschungsverbund entstand meine Arbeit in einer hoch inspirierenden Arbeitsgemeinschaft. Mit Olmo Gölz ist sie in besonderem Maße verbunden, da er nicht nur viele Kapitel Korrektur las, sondern auch durch unschätzbar wertvolle Diskussionen den Entstehungsprozess bereicherte. Ähnliches gilt für den Foucault-Lesekreis mit Claudia Müller und Philip Straub und für den Austausch über die Geschichtsforschung zum Nationalsozialismus mit Anna Nedlin-Lehrer und Christian Stein.

1 Barthes: Über mich selbst, S. 74.

2 Carolin Emcke: *Für den Zweifel. Gespräche mit Thomas Strässle*, Zürich 2022, S. 42.

Die Sorge um die Sorglosigkeit erhielt Platz durch Kaffeepausen und Feierabende unter anderem mit Kelly Minelli, Stefan Schubert, Alexander Schröder, Thilo Treß, Maria-Xenia Hardt, Dennis Pulina, Matthias Bensch und Thomas Nitschke, die mal von ernsten, mal aber auch lustigeren Held*innenerzählungen erfüllt waren und zum Entstehen unser aller Dissertationen beitrugen. Mit Olli Kleemola entstand ein Austausch über finnisch-deutsche Grenzen hinweg. Gespräche mit Anne Vitten und Miriam Zlobonski, den Doktorand*innen von Michael Wildt und Annette Vowinckel, ermutigten mich, auch als Historikerin die Ästhetik der Fotos in die Forschung einzubeziehen. Von Hannah Holmes philosophischem Nachdenken wurde meine Auffassung von Fotografien als Gesten des Zeigens inspiriert.

Meine Drittgutachterin Prof. Dr. Sylvia Paletschek und meine Kollegin Rebecca Heinrich haben mein Nachdenken über den Zusammenhang von Gewalt und Geschlechtervorstellungen im Zusammenhang mit populären Medien geschärft. Das Kolloquium von Daniel Kuchenbuch und Ulrich Herbert bot mir Gelegenheit, mich dem weiterbringenden Feedback der Fachkolleg*innen zu stellen. Jörg Später hat in vielen Gesprächen meinen Weg zur Wissenschaftlerin kritisch begleitet. Anton Holzer und Christine Bartlitz ermöglichten mir, meine Dissertation vor der Veröffentlichung in Publikationen vorzustellen, Jens Jäger trug dazu bei, mit den Japanfotos in deutschen Illustrierten Aspekte publizieren zu können, die nicht Eingang in meine Dissertation fanden.

Ebenso hilfreich waren all die zahlreichen Bibliothekar*innen, Fachreferent*innen und Museumsmitarbeiter*innen, die mir mit Rat und Tat Hilfe leisteten – ganz besonders denke ich hier an die Mitarbeiter*innen des Oberpfälzer Volkskundemuseums Burglengenfeld, die mir unkompliziert die Einsicht in die Frauenzeitschrift *Die junge Dame* beziehungsweise deren Nachfolgerin *Kamerad Frau* über einen längeren Zeitraum ermöglichten. Und ebenso danke ich namentlich Jan Kindler vom Militärhistorischen Museum der Bundeswehr, der mir wertvolle Hinweise zu den Lehrfilmen gab.

Danken möchte ich für ihre aufmerksame Lektüre einzelner Kapitel Nini Sontopski, Daniela Sommer, Steffen Marstaller, Yvonne Antoni, Anna Nedlin-Lehrer, Christian Stein, Annekathrin Müller und Stephanie Klimmer; gleich mehrere Kapitel lasen Olmo Gölz, Hannah Holme und Elisabeth Mahr. Das an wichtigen Stellen lehrreiche Lektorat übernahm Annika Hand. Für produktive Gespräche nach Lektüre der gesamten Arbeit danke ich Sebastian Meurer und Jörg Später. Insbesondere Jörg Später war eine unerlässliche Unterstützung bei der Publikation.

Die Entlastung von lebenspraktischen Sorgen ist an erster Stelle mit meinen Eltern Steffen Marstaller und Angelika Schwarz-Marstaller verbunden, deren Erziehung dazu beitrug, dass ich achtsam für den Zusammenhang von Politischem und Privatem bleibe. Sie sorgten dafür, dass ich das Studium auch mit Kind erfolgreich abschließen konnte und legten damit den wichtigsten Grundstein für meine Dissertation. Jörg Später hat als Mentor und kritischer Leser – auch in meinen Gedanken – die Arbeit von Anfang an begleitet durch unsere Gespräche über Gelesenes, Gelebtes und Gutes, seine schonungslose Ehrlichkeit und die mich auch persönlich bereichernde Freundschaft. Mit Hannah Holme und Dorothee Himpele füllten sich meine abendlichen

Stunden per Telefon, ermöglichten gemeinsame Urlaube die für jede Arbeit wichtige Erholung und blieb das Leben außerhalb der Arbeit im Fokus. Mein Partner Steffen Düll teilte mit größter Geduld über all die Jahre hinweg sein Wissen als Foto- und Typograf mit mir und übernahm die Reprografie der Fotos für die Publikationen. Vor allem danke ich ihm für seine Sorge, dass ich in arbeitsintensiven Phasen eine Schulter zum Anlehnen, ein offenes Ohr, ein großes Herz und sehr gutes Essen erhielt. Gewidmet ist diese Arbeit meinem Sohn Luis Yair Reichenbach und seiner Generation, die in neuem Maße mit Visualisierungen von Gewalt in Social Media und den Massenmedien konfrontiert sind.